
AB
F.T.M.

Revue Musicale.

TOME IV.

IMPRIMERIE DE TROUVÉ ET COMPAGNIE,
RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, N° 16.

REVUE

MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. F. J. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

DEUXIÈME ANNÉE. — TOME IV.



Paris,

AU BUREAU DU JOURNAL, RUE BLEUE, N° 6;

ALEX. MESNIER, PLACE DE LA BOURSE.

1829.

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

A Naples[1],

PAR M. KANDLER.

> Les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant.
>
> Mme DE STAEL; *Corinne.*

LA question, si la musique doit agir davantage sur la vie intérieure que sur la vie extérieure des hommes, serait l'objet de recherches très intéressantes. On ne saurait nier le charme que la musique répand sur notre existence, et les plaisirs qu'elle nous cause; aussi ce fut de tout temps le but des hommes distingués de perfectionner le riche domaine de l'art, afin d'obtenir par une meilleure culture de plus beaux fruits, et élever la vie vers une plus haute région.

Si de nos jours on a tant de fois sacrifié la valeur intrinsèque à l'éclat extérieur, quelquefois même d'une manière peu convenable : si les compositeurs actuels négligent souvent à dessein la vérité fondamentale, cherchant à chatouiller nos sens avec une affectation poussée au plus

(1) Traduit et extrait de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia.* Nous avons cru devoir resserrer cette notice en la réduisant à peu près aux faits.

(*Note du rédacteur.*)

haut dégré, cela prouve que le soleil de l'horizon musical est quelquefois obscurci par les brouillards; mais le devoir, et l'estime des vrais admirateurs de cet art qui voient les choses comme elles sont, et qui jugent sévèrement, doivent nous déterminer à faire briller la vérité.

Commençons par l'Opéra, comme la partie la plus riche et la plus importante de la musique de nos jours. C'est à l'Opéra que cet art doit toute sa force intensive et extensive, que la musique d'église possédait seule autrefois.

En parlant de l'état actuel de l'Opéra (qui est peut-être dans son plus haut point) nous ne pouvons pas manquer de jeter un coup d'œil rapide sur les productions du grand maître!.. Car c'est ici que *Rossini* obtint ses plus beaux succès et commença à régner presque seul sur tous les théâtres de l'Italie et de l'Europe.

Rossini s'était acquis déjà une grande réputation dans la haute Italie par les opéras de *Demetrio, la Pietra di paragone, Tancredi, l'Italiana in Algieri, Aureliano in Palmira, il Turco in Italia*, etc., lorsque, en 1815, il vint à Naples pour de nouveaux triomphes. Le premier opéra qu'il écrivit pour le théâtre de *S. Carlo* fut, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. Cet opéra eut un succès extraordinaire, tant par le style brillant et plein de feu, que par des formes nouvelles (dont on n'apercevait pas encore les fréquentes répétitions) et par une parfaite exécution où brillaient les jeunes talens de Mlles *Colbran* et *Dardanelli*, du célèbre ténor *David*, et du rare bariton *Nozzari*[1]. Les Napolitains ont reconnu dans *Rossini* l'homme que leur beau pays devait captiver bientôt : en effet, si Vénus (comme le disait *Schubart de Naumann*) voulait avoir un maître de chapelle, son choix tomberait infailliblement sur *Rossini*, tant ses chants délicieux avaient de charme. Aussi a-t-il reçu des preuves sans nombre de la plus haute faveur du public napolitain; un

(1) Il paraît que la voix de Nozzari, qui était autrefois un ténor élevé, s'est transformée avec le temps en bariton.

(*Note du rédacteur.*)

décret du *duc de Noia*, intendant des théâtres royaux, reconnaît dans les termes les plus flatteurs sa supériorité sur tous ses devanciers, et l'engage à écrire désormais dans le même style pour le *teatro massimo* (c'est ainsi que les Italiens appellent le théâtre *S. Carlo*).

Tant de témoignages de l'admiration générale n'ont pu le détourner d'écrire une farce (en été 1816) dans le style le plus bas, sous le titre de *la Gazzela*, dans laquelle ses lauriers furent un moment compromis; mais heureusement il avait déjà *le libretto d'Otello* dans son portefeuille, et deux mois lui ont suffi pour enfanter ce chef-d'œuvre de tragédie-lyrique, comme l'appellent les Italiens [1]. Le style de cet opéra diffère beaucoup de celui *d'Elisabeth :* il y a ici plus de vérité dramatique, plus de développement dans les idées, et une profondeur qui pénètre et fait naître des impressions vives et fortes. Tous les critiques déposèrent leurs armes après cet ouvrage; le seul *Zingarelli* tenait encore le champ, et prétendit que les beautés qu'on y trouve sont purement accidentelles. Quoi qu'il en soit, Rossini reçut de nouveaux témoignages de l'admiration de l'intendant des théâtres royaux, qui, pour l'engager à rester à Naples, le nomma directeur des théâtres *S. Carlo* et *del Fondo ;* mais *Rossini* y porta la même insouciance qu'il a montrée depuis lors au théâtre italien de Paris.

En 1817 il donna son *Armide*, qui ne justifia pas l'attente du public; cet opéra fut écrit dans le style de *Jomelli*, dont il avait probablement la partition sous les yeux; aussi le succès en fut de courte durée. Mais sa réputation, que ses adversaires lui disputaient vivement, n'y perdit rien. L'année suivante, il fit une petite excursion à Rome pour y donner *Adelaide di Borgogna*, au théâtre *Argentina*; de retour à Naples, il écrivit *Mosè*, qui fut mis en scène et obtint un succès prodigieux; car indépendam-

(1) *Otello*, quoiqu'il ait eu beaucoup de détracteurs en Allemagne, y est considéré comme son plus bel ouvrage.

(*Note du traducteur.*)

ment des recettes très considérables qu'il produisit, sa musique devint la seule qu'on chantait alors dans toute l'Italie. On n'a jamais vu s'élever l'enthousiasme à ce point; les louanges retentissaient de toutes parts sur son génie et sur l'incomparable production pleine d'originalité et de vie qui venait de couronner ses travaux. Vers la fin de la même année 1818, une farce, *Adina*, destinée pour le théâtre de St-Charles de Lisbonne, bien payée, mais sans importance, précéda *Ricciardo e Zoraide*, qui eut aussi un grand succès et mit en délire général tous les connaisseurs et non connaisseurs; c'est alors qu'a paru la fameuse épître de *Cimarosa*, datée des Champs-Elysées, qui élevait sa musique jusqu'aux nues et le plaçait au rang des plus grands génies dont l'Italie peut se glorifier. L'interprète de l'amour (*Paisiello*), le tendre et passionné *Piccini*, jettent des cris de joie en voyant cet ouvrage, et se hâtent d'en faire des éloges aux Dieux. Durante et Jomelli sont dans une discussion sur les deux actes de cet opéra. Quelques reproches lui sont adressés relatifs à ses chants, ainsi que différentes observations qui ne nous intéressent pas plus que *Rossini* lui-même.

En 1819, *Ermione* fut écrit pour le théâtre *S. Carlo*, dans le même style; mais cet opéra a produit peu d'effet. Il partit aussitôt après pour Venise, où son *Eduardo e Cristina* fut monté. Cette composition n'avait que plusieurs morceaux nouveaux; le reste fut pris de ses autres opéras.

En automne de la même année, il écrivit pour le théâtre *S. Carlo, la Donna del Lago*, qui, par ses beautés originales, lui a valu de nouveaux lauriers. En 1820 il partit pour Milan, où il fit représenter son opéra de *Bianca e Faliero*, et retourna à Naples pour écrire *Maometto*, qui eut peu de succès. Cependant les attaques des journaux lui avaient fait mettre plus de correction dans cet ouvrage que dans ses autres opéras. Après un court repos, il partit pour Rome (1821), où il donna *Corradino*, qui eut un succès contesté. Mais l'une de ses productions les plus remarquables fut enfantée dans le même temps: il

s'agit de *Zelmira*, qui est considérée comme la plus satisfaisante de ses compositions, sous le rapport de l'invention et de la manière dont les idées ingénieuses sont développées[1]. Cependant, dans la *Semiramide*, qui lui succéda bientôt au théâtre *de la Fenice*, à Venise, son génie s'est élevé encore plus haut.

Si nous voulons juger avec impartialité toutes les célèbres compositions de cet homme de génie, et l'action de sa musique sur la culture de la musique de nos jours, nous verrons que l'influence de sa musique a agi peut-être aussi puissamment sur les masses, pendant les deux derniers lustres, que le génie militaire d'un autre homme extraordinaire opéra de changemens sur son siècle. Un auteur spirituel l'a dit d'une manière fort piquante dans la *Gazette musicale* de Berlin. C'est de ce point de vue que doit être regardée la révolution opérée par *Rossini* sur la musique à Naples, ainsi que ses nouveaux résultats. Quand on songe que dans les églises, dans les concerts et dans les salons l'ancienne musique a été bannie, ne pouvant pas résister aux brillans succès de la nouvelle, on doit convenir, avec les Italiens, que c'est aux progrès du temps et aux exigences toujours croissantes des nouvelles générations qu'on doit l'attribuer.

Ossi, muscoli, nervi, e fibre, sangue,
Tutto è moderno in noi; moderne teste
Han' moderni cervelli[2].

comme l'a dit une femme-poète célèbre dans la haute Italie[3].

Piccini, *Sacchini*, *Sarti*, *Cimarosa*, *Paisiello*, *Zingarelli*, etc., ont dû céder après que l'expérience et les querelles entre les classiques et les romantiques ont démontré que le beau idéal doit varier et changer, pour ainsi dire, de forme à chaque nouvelle génération. Lors-

(1) Ce jugement n'est pas celui qu'on a porté en France de cet opéra. (*Note du rédacteur.*)

(2) Les os, les muscles, les nerfs, les fibres et le sang, tout est nouveau chez nous; nouvelles têtes, nous avons des cerveaux neufs.

(3) Albarelli Vordoni.

qu'on voit, même en Allemagne, donner la préférence à l'ardent *Rossini* sur le grand *Mozart*, et dans la capitale d'Autriche, à Vienne, les classiques compositions de *Beethoven* faire place aux brillans colifichets de *Moscheles*, *Czerny*, etc., ne peut-on pas dire avec la chanson :

Ebbe nelle arti
Il suo gusto ogni età, volge una ruota
Tempi e costumi. — Un di rosorgeranno
I Cimarosa, i Sarti! in tanto io lodo
Musica di cannoni e bombarde [1].

Or, puisque notre génération et le temps où nous vivons conservent peu de goût pour les études sérieuses et profondes, et prêtent leur appui aux spirituelles productions de l'artiste célèbre, examinons si la culture de la musique à Naples y a gagné ou perdu.

Nous serions injustes envers nous-mêmes de méconnaître, par une admiration mal entendue des temps anciens, les progrès que nous avons faits en dépit de tous les rigoristes. Le coloris musical a gagné considérablement dans les nouveaux opéras de *Rossini;* il n'en est pas de même du dessin. Si nous considérons les meilleures compositions de ce maître, nous y trouvons un trésor de fraîcheur, de suavité, et souvent une finesse inconnue auparavant en musique, et partout une teinte locale jeune et ardente, de grands effets calculés pour émouvoir à quelque prix que ce soit. Tels sont les progrès qu'il a fait faire à l'art, et sur lesquels tous les critiques sont d'accord. Quant à l'exactitude classique du dessin que nous cherchons dans l'expression musicale et dans la langue dramatique, il faut convenir que l'époque précédente est supérieure de beaucoup à la nôtre, parce qu'on y a fait des études solides et suivies.

Mais on ne saurait nier que nous trouvons dans les compositions de *Rossini* autant d'exemples frappans et inimitables de l'art d'exprimer nos sensations, et même, pour

(1) «Chaque âge a son goût dans les arts; une roue tourne avec le temps et les usages : un jour reviendront les Cimarosa et les Sarti; en attendant, j'aime la musique avec les canons et les bombes.»

l'*esthétique*, autant de morceaux magnifiques qui peuvent servir de modèle comme on en tirait auparavant des œuvres des grands maîtres d'Italie, tels que ***Pergolèse, Leo, Hasse, Mayo, Piccini, Sacchini, Sarti, Cimarosa, Gluck, Mozart***, etc.

Mais comme, en peinture, un tableau dont le coloris est brillant et le dessin exquis n'est pas parfait, si l'ensemble n'est pas entièrement perfectionné par une conception créatrice, de même, en musique, il est incontestable que malgré la supériorité de quelques parties des opéras de ***Rossini***, le tout manque plus ou moins de profondeur, de conséquence, de réflexion, de développement, et du fini d'un grand maître. Au milieu de beautés du premier ordre, il y a des négligences impardonnables, ce qui n'empêche pas que le monde ne le mette à la tête des compositeurs, mais ce qui pourra priver ses ouvrages d'une longue existence.

(*La suite au numéro prochain.*)

VARIETÉS.

SUR LES CHANTEURS ALLEMANDS.

SUITE.

BASSES.

M. Gern. Quoique ce comique original et toujours sûr de plaire ne pense guère lui-même à se ranger parmi les basses, attendu que la nature ne l'a pas doué de moyens bien riches sous ce rapport, nous devons cependant lui donner une place ici; car ses attributions sont fort importantes et remplies par lui à la satisfaction générale dans la comédie burlesque à ariettes, dans le vaudeville, dans l'operetto, et même quelquefois, par exception, dans l'opéra. Sa manière originale de concevoir un rôle et de le rendre,

l'esprit et la verve qui le distinguent, comme acteur, et en font à bon droit un favori du public, caractérisent aussi sa manière d'exécuter de petites mélodies, et impriment à beaucoup de ses rôles un cachet particulier. Nous en avons dit assez sur lui comme chanteur; mais comme acteur, il mériterait d'être apprécié plus longuement.

M. Hildebrandt. Une grande figure qui n'est pas désagréable, qui se meut d'un air assez maniéré, et sait cependant se faire valoir à côté de beaucoup d'autres, un organe assez puissant et étendu, sonore dans le médium, réunis à une certaine aisance sur la scène, forment la somme un peu mince des avantages de cet artiste. Ses défauts sont ceux que nous rencontrons cent fois et presque partout, et dont, pour cette raison, nous ne parlons presque plus, c'est-à-dire aucune sûreté dans l'intonation, pas de fini dans le *portamento*, ni de légèreté ni de rondeur dans les ornemens; vocalisation très défectueuse, et partant, défaut de netteté dans la prononciation; passage très désagréable de la voix de poitrine au fausset; aucun égard aux proportions de volume que doit avoir la voix selon qu'elle domine ou qu'elle accompagne; absence de nuances pour les *piano*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, en un mot, très peu d'école. M. Hildebrandt n'est pourtant point un chanteur à dédaigner, surtout aussi long-temps que les véritables chanteurs seront *aves rarissimæ* sur les théâtres d'Allemagne, et qu'on se montrera content pourvu que le tympan n'ait pas été déchiré et que les yeux aient eu quelque satisfaction.

M. List. N'est-ce point une erreur? M. List avec cette voix agréable et bien timbrée de *Baritenor* que nous avons entendue avec grand plaisir même dans quelques parties de premier ténor, classé dans la catégorie des basses? Sans doute ainsi l'a voulu le caprice du destin des théâtres Allemands, car ce même ténor List paraît depuis long-temps plus fréquemment dans des rôles de bariton, et même de véritable basse, que dans ceux de second ténor, pour lesquels la nature lui adonné tant d'avantages, et où lui-même a paru prendre plaisir par l'adresse et la variété de

talent dont il a fait preuve. Comme tel, M. List est d'autant plus précieux, que sa force et son éclat remédient à un mal presque général, le mutisme des voix intermédiaires dans les grands morceaux d'ensemble, avantage qui n'est complètement apprécié que là où l'on est accoutumé à jouir d'une harmonie pure et complète; et c'est une satisfaction qui, malheureusement, sur trop de théâtres, est négligée de manière à blesser l'oreille des connaisseurs.

M. Meixner. La voix agréable de ce chanteur, qui monte facilement, convient parfaitement à l'exécution des parties comiques et même sérieuses dans le vaudeville, la comédie mêlée de chant et l'opéra-comique léger, mais ne paraît avoir ni assez de timbre ni assez de travail pour de plus grandes compositions. Il a a fait preuve d'un talent d'acteur fort remarquable, non-seulement dans les rôles comiques, mais encore dans le sérieux et même dans le tragique. Il a surtout l'art de mettre, dans les situations comiques, son jeu, l'expression de sa physionomie et son chant en parfaite harmonie. Sans être autrement remarquable, il est de ces artistes utiles sans lesquels il n'y a pour les théâtres pas d'ensemble possible, partant, pas d'effet total, et c'est là le résultat que devraient ambitionner toutes les entreprises dramatiques, et qu'elles obtiendraient sans se ruiner, et sans dépendre, d'une manière trop souvent précaire, des supériorités théâtrales.

M. Preissinger est un bon musicien avec une voix étendue, forte dans certaines cordes, et certainement sonore, mais qui ne plaît pas à toutes les oreilles. Son éducation musicale ne paraît pas être autant le produit d'études spéciales que le résultat d'une expérience pratique qui lui a donné l'occasion d'entendre beaucoup de bons chanteurs, et d'imiter leurs manières. Il est certain qu'il ne se ressemble jamais, et que ses différentes manières de concevoir ses rôles forment un pasticcio où l'on reconnaît successivement Fischer, Weinmüller, Forti, Spitzeder, Lablache, Ambrogi, etc., et qu'il parvient rarement à en faire un tout bien uni. Aussi cet artiste intelligent peut-il, dans certains momens, exciter de vifs applaudissemens, com-

biner dans certaines parties des effets remarquables, et se faire considérer comme une bonne acquisition pour tous les théâtres; mais il ne produira jamais cet effet électrique et ce charme magique qu'on ne peut attendre que d'un naturel original et créateur. Malheureusement cette originalité n'est pas une marchandise qu'on puisse acheter, ni un problème qu'on puisse espérer de résoudre à force d'étude. Là où elle existe, elle agit si virtuellement que le plus grand libertinage d'imagination ne peut parvenir à l'étouffer.

M. Reichel est doué d'un extérieur agréable et imposant, et d'une voix d'une étendue extraordinaire, quoique d'un genre tout particulier, car elle tient presque de la contre-basse : elle fait d'ailleurs bon effet, et se distingue par un timbre bien prononcé dans le médium ainsi que par une souplesse et une volubilité rares. Un zèle peu commun et de bonnes études la lui ont fait étendre depuis le contre *si b* (une seconde majeure au-dessous du bourdon du violoncelle) jusqu'au sol du tenor, et lui ont fait acquérir une unité régulière et une facilité presque égale dans toute l'étendue des trois registres. Reichel est en outre musicien-né, ne manque pas de qualités sous le rapport du jeu, et possède un zèle infatigable. Mais trop faible pour résister à l'entraînement du moment et à la séduction de la variété, trop jeune pour distinguer ce qui, dans le système moderne du chant, est un progrès et une véritable conquête, d'avec ce qui n'est qu'une aberration du goût et de la mode, ou le défaut brillant de quelque grand chanteur, il s'est laissé entraîner par le torrent de l'époque, et pourrait bien finir par échouer.

L'Allemagne et l'Italie ont offert dans les derniers temps quelques phénomènes de ce genre, qui, se distinguant d'ailleurs par d'autres brillantes qualités, ont acquis une réputation rare et bien méritée. La foule doit, en effet, être surprise, éblouie momentanément, quand un artiste, méritant d'ailleurs ce nom, déploie sa facilité non-seulement dans les cordes de la basse et du bariton, mais fait dans le même moment des incursions heureuses dans le

champ du tenor sans rien faire sentir de désagréable et sans forcer les limites de la nature. On peut au reste considérer comme une amélioration des temps modernes de dépouiller la voix de la basse de la roideur, de la rudesse et de la monotonie qui étaient autrefois ses attributs.

Il devait arriver aussi qu'à une époque d'activité si grande dans les esprits, au lieu de se borner à un progrès, on fît un écart d'un extrême à l'autre, et qu'en remplaçât une erreur de l'art par une erreur nouvelle; la vérité et le milieu proprement dit ne se laissent apercevoir qu'avec le temps et après les momens de lutte et d'égarement.

Si une force pénétrante, mais sauvage, imposante, mais rude, était autrefois l'idole des bassistes, ils sacrifient aujourd'hui au mauvais goût d'une douceur sans caractère, et d'un style de bravoure qui ne devrait être que l'attribut du tenor. Cette méthode doit ruiner promptement leur organe, de même que leur ancienne manière leur rendait inabordables la pureté et la méthode. La basse peut et doit, comme toute autre voix, s'approprier sa part de la magie de l'art, mais elle doit toujours rester basse.

Sans doute on trouve en Allemagne peu de bassistes qui pourraient, comme M. Reichel, exécuter avec tant de pureté des cantilènes gracieuses, et soutenir à-la-fois un ensemble avec autant de précision et de fermeté. Sa bravoure est riche et fleurie, mais il n'a pas l'énergie de maint autre chanteur, et le feu intime lui manque également. Son exécution du rôle de Tancrède pourrait être considérée comme un chef-d'œuvre, si une partie de contralto, chantée par une basse, n'était pas une barbarie égale à celle du rôle de Tamino confié à un soprano, fût-il le plus magnifique connu.

BIOGRAPHIE.

Agostino (Paul), né à Vallerano, en 1593, fut élève de Gio. Bernardin Nanini, et successivement organiste de

Sainte-Marie Transtevère, de Saint-Laurent *in Damaso*, et en dernier lieu de Saint-Pierre de Rome, place dans laquelle il succéda à Fr. Soriano. Il a composé beaucoup de messes, de psaumes et de motets à quatre, cinq et six chœurs, qui sont pleins de recherches et d'un profond savoir; il mourut à Rome, en 1629, âgé de 36 ans, et fut enterré dans l'église de Saint-Michel. Il eut une fille qui épousa Fr. Foggia, son élève. Les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810) ont fait sur ce maître, d'après Laborde, une cumulation d'erreurs: ils le nomment *Agostini*, placent l'époque de sa vie vers 1660, et le font mourir dans un âge avancé. Hawkins (*A general Hist. of Mus.* t 4, p. 79), et Forkel (*Mus. Bibl.*, t. 11, p. 206), sont aussi dans l'erreur en le faisant élève de Palestrina, car ce grand maître mourut en 1594, un an après la naissance d'Agostino

Antoine Liberati fait un éloge pompeux d'Agostino (*Lettere ad Ovid. Persapegi*, p. 27): « Fu Paolo Agos-« tino, dit-il, uno de piu spiritosi e vivaci ingegni, che « abbia havuto la musica a' nostri tempi in ogni genere « di compositione harmonica, di contrappunti, e di ca-« noni; e tra le altre sue opere meravigliose, fece sentire « nella basilica de S. Pietro, nel tempo ch' egli vi fu maes-« tro di cappella, diverse modulationi a quattro, a sei, et « otto chori reali, et alcune, che si potevano cantare à « quattro, overo sei chori reali senza diminuire, o sner-« vare l'harmonia, con istupore di tutta Roma; e se non « moriva nel fiore della sua virilità, havrebbe maggior-« mente fatto stupire tutto il mondo; e se fosse lecito si « potria con ragion dira di lui : consumatus in brevi, ex-« plevit tempora multa. » On a imprimé de cet auteur quatre livres de messes à quatre et cinq voix, et *salmi della Madonna, Magnificat, Hinno, Antifone, et Motetti a 3 voci. Roma.* Le P. Martini nous a conservé un *Agnus Dei* d'Agostino, à huit voix (*Sagg. Fond. Prat. di contr. fug.*, t. 2, p. 295), qui est véritablement un chef-d'œuvre de science.

A. Adami da Bolsena a donné la notice et le portrait de

ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella pontifice.* Hawkins a reproduit le portrait, t. 4, de son *Histoire de la musique.*

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Début de Dabadie le jeune dans la Vestale. — Nouvelle disposition de l'orchestre.

En Italie, les chanteurs font souvent leur première apparition dans un opéra nouveau : cet usage me semble favorable à leur talent; car n'ayant point de comparaison à craindre, ils n'ont point de tradition à respecter, et peuvent se livrer à leurs inspirations sans crainte de blesser les souvenirs du public. Il est vrai qu'ils sont quelquefois compromis par la chute de l'ouvrage; mais les spectateurs italiens ont le bon esprit de faire la part de chacun : il n'est pas rare de voir applaudir le virtuose pendant qu'on siffle le *maestro*.

En France, les usages de théâtre s'opposent à ce que l'attention de l'auditoire se partage entre la pièce et l'auteur; et comme il est plus difficile de juger par abstraction que par comparaison, c'est ce dernier système qu'on adopte pour celui qui aborde un rôle connu, et qui n'y fait pas oublier ses prédécesseurs, ou qui du moins ne rappelle pas leur talent au spectateur : celui-ci ne lui fera pas grace d'un appogiature.

Lays, qui a établi le rôle de *Cinna* dans la *Vestale*, n'était pas un chanteur bien habile; mais il eut autrefois une voix superbe, et cet avantage a rendu le public exigeant sur ceux qui se chargent de le remplacer aujourd'hui. Dabadie l'aîné est satisfaisant dans son emploi; il n'en est pas de même de son frère. Ce jeune homme avait

fait concevoir quelques espérances lorsqu'il commença ses études; mais un défaut essentiel s'est manifesté en lui dès son premier début: c'est de chanter radicalement faux, c'est-à-dire trop haut, ce qui est un mal sans remède. L'émotion excessive produit quelquefois cet effet; mais momentanément, et non pas pendant toute la durée d'un rôle. Ou je me trompe fort, ou Dabadie le jeune sera forcé de renoncer à une carrière où il est permis d'être médiocre, mais où il n'y a pas d'espoir lorsqu'on met au supplice les oreilles des spectateurs. Le défaut d'organisation que je signale est d'autant plus fâcheux que la voix de ce jeune homme est d'une assez belle qualité, et que son physique est convenable. Mon intention n'est pas de le désespérer : je dis seulement mes craintes.

— Dans un article de *la Revue musicale*, j'ai examiné s'il est plus avantageux de se servir du violon que du bâton de mesure pour diriger l'exécution musicale à l'Opéra; cette question vient d'être décidée par une commission composée de nos premiers compositeurs, et le violon l'a emporté. J'avais parlé de la difficulté de bien diriger les chœurs, qui se meuvent et qui prennent part à l'action, en éloignant le chef d'orchestre de la rampe; on y a pourvu en établissant un des chefs du chant au pupitre où se trouvent maintenant MM. Habeneck et Valentin. Ce chef, sans battre la mesure, indiquera les mouvemens et les entrées. C'est, dit-on, M. Hérold qui sera chargé de ce soin.

On dit aussi qu'un piano sera placé dans l'orchestre, comme au Théâtre-Italien J'avoue que je ne comprends pas l'utilité de cette innovation, à moins qu'on n'ait l'intention d'établir dans quelques ouvrages nouveaux un récitatif libre comme dans l'opéra bouffe italien; car le piano ne sert pas dans le récitatif accompagné. Dans *Otello*, dans *Semiramide*, et en général dans ses ouvrages sérieux, Rossini a fait un récitatif accompagné de tout l'orchestre, où le piano n'a point de part.

Pendant qu'on est en train de réformer, on parle aussi d'ajouter une quatrième corde à la contrebasse; mais en continuant d'accorder *par quintes*, comme on l'a fait

jusqu'ici, en sorte que la quatrième corde serait *ut* grave. Il me semble qu'on ne gagnera rien à cela, tandis que l'accord *par quartes*, dont j'ai parlé en rendant compte de la méthode de M. Hause, rendrait le doigté plus facile et diminuerait beaucoup les mouvemens. La crainte de se remettre à l'étude arrête les anciens professeurs; mais c'est une considération qui ne doit jamais empêcher de faire ce qui est utile, car les générations passent vite et les choses restent. Il y a une classe de contrebasse à l'École royale; on peut y former les élèves par la méthode que je propose, et dans dix ans on ne jouera plus que la contrebasse à quatre cordes dans les orchestres de Paris.

THÉATRES

DE L'OPÉRA-COMIQUE ET DE L'ODÉON.

C'est avec une lenteur excessive que ces deux théâtres, dont l'existence est intimement liée au sort de la musique en France, se réorganisent. Des difficultés de tout genre se sont opposées à cette réorganisation pendant plusieurs mois; elles paraissent être levées pour l'Opéra-Comique; mais il n'en est pas de même pour l'Odéon.

Au moyen de la régularisatien et de la garantie de leurs pensions, ainsi que du remboursement de leurs fonds sociaux et de l'acquittement des dettes du théâtre, les comédiens sociétaires de l'Opera-Comique ont donné leur adhésion pure et simple à la dissolution de leur Société, et au transport du privilége à des entrepreneurs qui géreront ce spectacle dans leur intérêt particulier. Au moment où j'écris, ces entrepreneurs ne sont pas encore connus, mais on nomme concurremment M. Ducis, neveu du poète de ce nom, et la Société de MM. Javal, banquiers. D'après le bruit public, le premier aurait obtenu le privilége, et déjà la salle nouvelle aurait été achetée par les capitalistes, ses

co-sociétaires. Quelques personnes assurent au contraire que la chose est encore incertaine : toutefois on ne tardera pas à connaître la vérité, car la position actuelle est intolérable, et M. l'intendant de la liste civile est intéressé à faire cesser au plutôt cet état de choses.

Quel que soit l'entrepreneur, s'il veut prospérer dans son entreprise, il faut qu'il se persuade que le meilleur moyen pour y parvenir est d'améliorer beaucoup l'exécution musicale, qui, généralement, est peu satisfaisante à l'Opéra-Comique, et qui ne répond pas à l'état de perfectionnement actuel de l'art, ni aux exigeances du public. Sans réduire les pièces à la condition des informes *libretti* italiens, il faut qu'il mette en première ligne la musique, et qu'il cherche dans ses effets des élémens de succès qu'il ne trouverait plus dans l'art de jouer la comédie, art qui s'est prodigieusement affaibli depuis que le théâtre a perdu les acteurs qui faisaient les délices du public il y a trente ans. D'ailleurs, le goût de ce même public s'est beaucoup perfectionné, sous le rapport musical, depuis cette époque. Il ne se contenterait plus d'entendre de jolis couplets ou des chansonnettes dits avec esprit; il lui faut quelque chose de plus fort, même aux théâtres de vaudevilles, qui ont pris la place de l'ancien opéra comique.

Une réforme complète est indispensable, et l'on ne saurait trop se hâter de la faire. Celui qui l'entreprendra et qui parviendra à l'exécuter, en retirera non-seulement des avantages pécuniaires, mais de la gloire. Le moment est favorable, il faut en profiter.

Il y a trois semaines, les arrangemens relatifs à l'Odéon semblaient terminés. M. Lemétheyer, régisseur actuel de l'Opéra-Comique, en prenait la direction, se chargeait de l'acquittement des dettes moyennant la concession d'y jouer tous les genres, et surtout l'opéra-comique nouveau, et le théâtre allait ouvrir; mais lorsqu'il a fallu régulariser l'acte définitif, des difficultés se sont élevées, et M. Lemétheyer s'est retiré. On parle maintenant d'un entrepreneur qui bannirait la musique de l'Odéon, et qui en ferait comme

autrefois un théâtre destiné à la comédie et à la tragédie. Autant vaudrait, je pense, le laisser fermé, car jamais ce genre n'aura assez d'attrait pour captiver l'attention publique.

— Une réunion d'amateurs a exécuté, le dimanche 20 du mois de juillet, dans l'église de Ville-d'Avray, une messe dont la musique était composée par Mme de Saint-Michel. Cette messe contient plusieurs morceaux d'un effet agréable; le *Laudamus*, le *Crucifixus* et l'*Agnus Dei*, surtout, sont écrits d'un style gracieux et même avec quelque vigueur. Mais notre impartialité nous force à faire un reproche à quelques-uns des autres morceaux; c'est de s'écarter du rhythme et de la couleur convenables à la musique religieuse. La première partie a été exécutée avec soin et précision; mais vers la fin on sentait la fatigue et le défaut d'attention. En somme, la composition et l'exécution ont offert un ensemble satisfaisant.

Nous ne terminerons pas sans faire remarquer que depuis quelque temps des Sociétés d'amateurs se réunissent pour exécuter dans quelques églises de Paris et des environs, des messes en musique de différens auteurs. On doit les louer de leur zèle et leur rendre des actions de grace, s'ils parviennent ainsi à propager le goût de la bonne musique religieuse, et à faire sentir tout ce qu'il y a de misérable dans la pitoyable exécution musicale dans les églises de la France.

— On nous prie d'insérer la note suivante sur les pianos *harmonicordes* de la fabrique de MM. Klepfer et compagnie, rue du faubourg poissonnière, n° 5:

« Les instrumens auxquels M. Klepfer donne le nom d'*harmonicordes* contiennent *7 octaves*, c'est-à-dire une quarte au grave et une quinte à l'aigu de plus que les pianos ordinaires à 6 octaves, et ne le cèdent à aucun autre instrument pour la force et la qualité du son. Nous pouvons citer à l'appui de notre assertion le rapport très favorable de MM. Cherubini, Adam, Pradher et Zimmerman, chargés par l'École royale de l'examen de ces

instrumens, et le témoignage de MM. Rossini, Hummel, Herz, Pixis, Litz et autres pianistes distingués. »

» Par leur constuction ces instrumens se distinguent de ceux sortis des autres fabriques, en ce que la table d'harmonie étant placée *au-dessus des cordes et du chevalet*, n'a besoin d'aucune ouverture pour le passage des marteaux et procure par conséquent une plus grande quantité de sons. Un autre avantage de ce mode de construction, est que les marteaux en frappant la corde, au lieu de l'éloigner du chevalet, tendent au contraire à l'en rapprocher comme sur le violon et le violoncelle, ce qui rend les sons plus purs et plus distincts. »

» Ces instrumens, dont les détails extérieurs sont très soignés, ne sont pas d'un prix plus élevé que les pianos ordinaires. »

— La fête annuelle de la Villette a fourni à M. le Maire de cette commune l'occasion d'ouvrir, comme l'année dernière, un concours de musique militaire auquel les divers régimens de la garnison de Paris ont pris part. Ces sortes de solennités musicales, dès long-temps en usage dans les Pays-Bas et dans le nord de la France, y ont multiplié les corps de musique militaire dans les villes et même dans les villages. Le désir d'obtenir le prix, désir partagé par toute la commune, fait que chaque ville, chaque village, se préparent dès long-temps pour le concours; les répétitions se multiplient, le goût se perfectionne, et le moindre paysan devient un bon musicien, principalement dans le royaume des Pay-Bas.

Il serait à désirer que ces sortes de concours se multipliassent en France; notre musique militaire, généralement faible et peu exercée, y gagnerait beaucoup. Autrefois les corps de musique attachés aux régimens étaient soldés aux frais des officiers; la plupart des colonels attachaient de l'importance à ce qu'ils fussent les meilleurs possibles, et faisaient les dépenses nécessaires; mais depuis la restauration, l'entretien de ces corps est aux frais de l'état, et le ministre de la guerre n'accorde que

neuf mille francs à chaque régiment pour cet objet. Sur vingt-sept musiciens dont se compose leur corps de musique, dix-huit sont des soldats auxquels on reconnaît quelque disposition, et qu'on occupe à cet objet, au lieu de leur apprendre l'exercice; il n'y a donc que neuf musiciens payés : ce sont presque les seuls qui connaissent la musique; les autres ne vont que par routine et à force de répétitions. Aussi la condition des maîtres de musique est-elle fort pénible. Il n'y a que les régimens de la garde royale qui, ayant des moyens plus considérables, ont des musiques nombreuses et bien exercées.

Le concours de musique militaire de la Villette se divisait en deux sections, l'une de musique de cuivre ou de cavalerie, l'autre de musique d'infanterie. Plusieurs médailles d'or et d'argent devaient être distribuées dans chaque section. Les divers régimens qui ont concouru sont : dans la première section, les chasseurs de la garde, le train d'artillerie de la garde et la gendarmerie de Paris; dans la seconde, le 11ᵉ régiment de ligne, le 12ᵉ, le 26ᵉ et le 64ᵉ. Le sort a décidé de l'ordre dans lequel ces corps devaient se faire entendre.

Une foule immense environnait le bassin de la Villette : de grands bateaux, décorés avec élégance, contenaient une société choisie; d'autres étaient destinés aux musiciens, et parmi les embarcations légères qui voguaient sur le bassin, on remarquait celle du jury, composé de MM. Berr, Fétis, Guillou, Meifred et Panseron.

Le concours a commencé par la musique de cavalerie. Le jury, tout en rendant justice aux progrès que la musique de la gendarmerie a faits depuis l'année dernière, a remarqué que ce corps dénature son institution par le mélange de plusieurs instrumens qui n'appartiennent pas à la musique de cuivre. Il était en effet singulier d'y voir figurer une contrebasse. L'exécution manque d'ailleurs de fermeté. La musique du train n'est pas non plus exactement une musique de cavalerie, puisqu'on y trouve un hautbois et des clarinettes; mais le jury a été fort satisfait du fini et de la précision qui règnent dans l'ensemble de

ce corps. Quant à la musique des chasseurs de la garde, elle remplissait les conditions du concours avec toute l'exactitude possible, car on n'y trouve que des trompettes à clefs, des cornets, des cors, des trompettes ordinaires, des trombones et des ophicléides. A ce mérite, elle joint celui d'une exécution excellente qui n'a pas laissé un instant le jury dans l'indécision. La première médaille d'or lui a été décernée. MM. les membres du jury ont cru cependant qu'il était juste de récompenser le talent d'ensemble qui est très remarquable dans la musique du train : il a demandé et obtenu de M. le maire qu'une seconde médaille d'or lui fût décernée. La musique de la gendarmerie a obtenu une médaille d'encouragement.

Si le jury avait eu à prononcer sur le mérite absolu des corps de musique d'infanterie, aucun d'eux n'aurait obtenu le premier prix, car on ne peut se dissimuler que leur exécution est bien incorrecte, et que plusieurs parties, telles que les clarinettes, sont très défectueuses; mais telle n'était point la mission qu'il avait à remplir : il ne devait juger que du mérite relatif, et la profusion de médailles que M. le maire avait mis à sa disposition lui faisait en quelque sorte un devoir de l'indulgence. Il a donc accordé une médaille d'or à la musique du 11e régiment de ligne, une médaille d'argent au 64e, et deux médailles d'encouragement aux 12e et 26e régimens.

Un feu d'artifice d'un très bel effet, représentant le combat de Navarrin, a terminé la fête.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Palerme. Théâtre *Carolino*. Un nouvel opéra de *Donizetti* vient d'être représenté sur ce théâtre sous le titre de *Otto mesi in due ore :* il est tombé *à plat.* Les chanteurs étaient Boccacini, *tenore;* Mosca, *idem;* Scalesi, *basso cantante;* Cunaldi, *buffo comico;* et Mmes Funch et Peracchi, *prime donne.* La composition très faible de cette

troupe chantante est, dit-on, la cause principale de la chute de l'opéra nouveau.

MILAN. Ronconi, chanteur de l'ancienne école, s'est fait entendre dans l'église de *S. Vittore de' Falegnami*, le jour de le décolation de saint Jean-Baptiste, dans divers morceaux du maître de chapelle Bonfichi. La musique et le virtuose ont fait une vive impression sur les assistans.

L'ouverture de la saison d'été s'est faite le 5 de ce mois, non par l'*Esule di Roma*, de Donizetti, mais par le dernier opéra de Pacini, *I cavalieri di Valenza*. Une indisposition de Lablache a forcé l'administration de faire ce changement dans ses dispositions. Le peu de succès de la partition de Pacini ne permettant pas de la faire entendre en entier, on en donnait tantôt le deuxième acte, tantôt le deuxième du *Matrimonio segreto*, tantôt l'*Otello* avec le ballet de Serafini, *Il Portator d'acqua*.

Enfin le 12, l'*Esule di Roma* a paru sur la scène. Quoique cette composition ne soit pas de nature à exciter l'enthousiasme, on y a cependant entendu avec plaisir un *trio*, un *duo*, et un grand air (*Tardi, tardi, il piè là Volgi*), que Mme Meric-Lalande a chanté supérieurement. Lablache n'était point encore rétabli de son indisposition, et n'a pu se montrer avec tous ses avantages. Winter s'est surpassé. Le public a témoigné sa satisfaction aux chanteurs en les rappelant deux fois sur la scène.

— Ce moment est celui des engagemens pour les diverses saisons de l'année théâtrale, et c'est celui où le mouvement des chanteurs d'une ville à l'autre prend ordinairement le plus d'activité. Voici quelques-unes des mutations qui sont venues à notre connaissance.

Jean-Baptiste Verger, tenore, après avoir terminé son engagement à Gênes, s'est rendu à Rome, où il passera les mois de juillet et d'août. De là il ira à Bologne au commencement de septembre, pour y chanter au théâtre *Comunale*. Au carnaval, il chantera à Venise au théâtre *della Fenice*.

Le 3 de ce mois, *Antoine Tamburini* était à Bologne;

il se rendait à Naples, où il est engagé avec Barbaja jusqu'en 1830.

La compagnie *Brocchi*, qui avait l'entreprise du théâtre d'*Angennes*, à Turin, a achevé son bail le 4; on ne dit pas quel sera l'entrepreneur pour la saison prochaine.

Mme *Giovannina Devecchi*, prima donna qui est de retour de Vienne, est engagée pour les théâtres de Naples avec l'entreprise Barbaja.

Dominique Coselli, basse chantante, se trouve à Milan, d'où il doit se rendre à Parme, sa patrie, pour y passer une partie de l'été, en attendant ses débuts à Bologne. Dans cet intervalle, il se rendra aux désirs de Generali, maître de chapelle de la cathédrale de Novarre, qui l'a invité à embellir de son chant la fête patronale de cette ville.

Le *basso cantante* du théâtre *Carlo Felice*, de Gênes, au carnaval prochain et au printemps suivant, sera *César Badiali.*

A Trieste, *Giuditta Grisi* sera *prima donna assoluta* à l'automne prochain. Dans le carnaval 1828-29, *Amalie Brambilla* remplira le même emploi. On représentera sur le théâtre de cette ville un opéra nouveau de Pacini.

L'entreprise de l'Opéra de Vicence vient d'être confiée à M. *Camillo Cirelli.* Les opéras désignés pour la foire d'été sont : 1° *Giulietta e Romeo* de Vaccai; 2° *la Donna del lago.* Les chanteurs engagés sont : *Seraphine Rubini*, prima donna; *Thérèse Belloc*, primo musico; *Jean David*, premier tenore, pour *la Donna del lago*; *Jean-Joseph Giordana*, académicien philarmonique de Bologne, premier tenore dans *Giulietta e Romeo*, et *Rodrigo* dans *la Donna del lago*, *Pierre Giani* et *Pierre Anzilioni*, premières basses, *Angiola Bazzi*, seconda donna, et *Fracollini*, deuxième tenore.

Pour l'automne prochain, on annonce la rentrée de Mme *Favelli* au théâtre *della Scala*, à Milan; Mme *Clélie Pastori* est engagée pour le même emploi dans la même saison. Au carnaval, le premier tenore sera *Dominique Reina.*

Barbaja a cédé pour la foire prochaine à l'entreprise de Crémone le tenore *Gentili*, qui est engagé pour les théâtres royaux de Naples.

Varsovie (juin 1828). Le célèbre Hummel vient de donner dans cette capitale plusieurs concerts qui ont produit beaucoup d'effet. Tous les vrais amateurs et connaisseurs de la musique se sont portés en foule à son premier concert, qui fut donné au Théâtre royal. On a trouvé sa manière de toucher le piano simple, mais large et pure. Les critiques ne sont pas d'accord sur les improvisations de M. Hummel, qui furent longues et froides; mais ils parlent avec beaucoup d'éloges de plusieurs nouveaux morceaux de sa composition exécutés par lui, et notamment d'un concerto qui est digne de porter son nom.

ANNONCES.

Grand quatuor pour deux violons, alto et basse, composé par Nicolo Paganini : prix, 9 fr.

A Paris, chez Launer, successeur de Carli, éditeur de la Collection complette des opéras de Rossini, boulevard Montmartre, n° 14.

L'éclat du nom de Paganini ne peut manquer d'attirer l'attention des amateurs sur ce morceau curieux, qui fut originairement composé pour violon, alto, guitare et basse. Quoique d'un style brillant, il n'est pas d'une difficulté telle que les amateurs ne puissent le jouer. Le menuet et l'adagio nous ont paru les morceaux les plus remarquables.

— Quadrille de contredanses pour le piano avec accompagnement de violon ou flûte et flageolet *ad-libitum*, dédié à Mlle M. Taglioni, et tiré des plus jolis pas de ses débuts, par J. B. Tolbecque, chef d'orchestre des bals de la cour : prix, 3 fr. 75 c.

A Paris, chez Launer, etc. (*Voyez* l'adresse ci-dessus.)

— *Les Rencontres, ou le même roman*, opéra-comique

en trois actes, musique de MM. Catrufo et le Miere de Corvey, airs, rondeaux, romance, bolero, duos et quatuors arrangés avec accompagnement de piano.

A Paris, chez Lemoine aîné, successeur de Cousineau, rue Dauphine n° 32.

Tous les morceaux sont en vente.

Trois pièces de société pour la guitare, composées et dédiées à M[lle] Paulian, par Ferdinand Sor; op. 33 : prix, 4 fr. 50 c.

Au magasin de musique de A. Meissonnier, boulevard Montmartre, n° 25.

—*Le vaillant Ogier*, romance héroïque et sentimentale, dédiée aux cœurs sensibles, paroles de M. *** mises en musique avec accompagnement de piano par Endrès. Prix : 1 fr. 50 c.

—*La plus jolie*, romance, paroles de ***, mise en musique avec accompagnement de piano par Endrès. Prix : 2 fr.

A Paris, chez Henry Lemoine, professeur de piano, éditeur et marchand de musique, rue de l'Echelle, n° 9.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

Découverte, dans les manuscrits d'Aristide-Quintilien, qui existent à la Bibliothèque du Roi, d'une notation musicale grecque de la plus haute antiquité, notation inconnue jusqu'à ce jour, et antérieure de plusieurs siècles à celle qu'on attribue à Pythagore.

TROISIÈME ARTICLE [1].

Si nous examinons avec soin cette antique notation dont nous avons fait connaître les caractères et les proportions gardées entre les cordes qu'elle représente, plusieurs particularités remarquables nous porteront à croire que, dans le principe, cette notation n'avait pas été établie pour exprimer toutes les cordes des quatre espèces de diatonique rapportées par Aristide. Nous voyons premièrement l'octave grave de cette notation disposée par un intervalle de quart de ton entre chacune de ses cordes, tandis que la seconde octave est disposée par demi-tons; 2° les lettres qui, dans la première octave, représentent les quarts de tons, sont presque toutes les mêmes que celles qui servent aux demi-tons, à cela près qu'elles sont tournées différemment; et les notes qui ne sont qu'à un demi-ton l'une de l'autre, dans ce que nous appelons le genre diatonique et le genre chromatique, sont aussi souvent les mêmes, sauf leur forme ou leur position; 3° les anciens n'ont point employé dans cette notation les lettres XI (Ξ), THÊTA (Θ), PHI (Φ), et CHI (Χ), inventées, dit-on, par Palamède à la guerre de Troie, ni le ZETA (Ζ) et le PSI (Ψ), inventés par Simonide, tandis qu'on y voit, figurer l'ÊTA (Η), imparfait il est vrai, et l'OMEGA (Ω), inventés aussi par ce même Simonide, qui, au rap-

(1) Voyez la *Revue musicale*, tom. III, p. 433-441 et 481-491.

port d'Eusèbe, florissait vers la cinquante-cinquième olympiade, ou environ 558 ans avant l'ère vulgaire.

Si nous recherchons la cause de la distribution des cordes de la première octave, par quarts de ton, tandis que la seconde n'est divisée que par demi-tons, nous la trouverons dans la nécessité où les anciens auront été d'avoir une notation particulière pour un genre qui devenait alors en usage, mais probablement pour les seuls érudits, parce qu'il eût été d'une exécution trop difficile pour un certain nombre d'individus chantant ou exécutant simultanément. Ce genre nouveau exigeait donc que des caractères spéciaux en représentassent les diverses cordes. L'opinion que nous émettons ici est fondée sur un passage de Plutarque, tiré de son *Dialogue sur la musique*, où cet auteur affirme, d'après le témoignage des musiciens de son temps, et principalement d'après celui d'Aristoxène, qui écrivait plus de trois siècles avant lui, qu'Olympe était regardé comme l'auteur du genre enharmonique. « Car, « avant lui (dit Plutarque) toutes les musiques étaient « renfermées dans les deux genres diatonique et chroma- « tique. On conjecture (poursuit Plutarque) qu'Olympe « parvint à cette découverte par quelques moyens tels que « celui-ci. Olympe, en parcourant de l'aigu au grave les « divers sons de la flûte, selon le genre diatonique, et con- « duisant souvent la modulation jusqu'à la parypate (ou « deuxième son), tantôt en partant de la paramèse (ou « cinquième son), tantôt en partant de la mèse (ou qua- « trième son), et passant par-dessus le lichanos (ou troi- « sième son), sentit l'agrément de cet usage, et plein « d'admiration pour le système de chant construit sui- « vant cette analogie, il y donna son approbation et y com- « posa sur le ton dorien, ne mêlant dans cette composi- « tion rien qui fût particulier au genre diatonique ni au « genre chromatique; mais mettant seulement quelque « chose qui tenait de l'enharmonique. Tels furent chez lui « les essais de ces sortes de chants [1]. »

Ce détail de l'opération mélodique que fit Olympe pour constituer un troisième genre, c'est-à-dire l'enharmoni-

que, est énoncé trop expressément par Plutarque pour permettre de douter du procédé de l'inventeur. On peut donc conjecturer qu'Olympe et ses successeurs ayant pratiqué cette modulation comme un troisième genre, appelé par eux genre enharmonique, c'est-à-dire, *bien harmonieux*, et voulant en faciliter l'usage, le premier soin qu'ils durent prendre aura été la démonstration et les moyens écrits pour son exécution, tels que ceux qui existaient pour les deux autres genres. Or la démonstration et la notation de l'enharmonique ne pouvait avoir lieu sans les caractères ou notes propres à exprimer chacune des nouvelles cordes qui le constituaient. Mais comme, avant la découverte du genre enharmonique, le diatonique et le chromatique, au rapport de Plutarque, étaient déjà en usage, il est probable qu'Olympe, ou ses disciples, se servirent de la notation de ces deux genres, en y ajoutant les notes pour le nouveau genre, et prenant les mêmes lettres qui servaient déjà de notes pour le diatonique et le chromatique, ils n'eurent besoin que d'y faire de faibles changemens pour les employer aussi dans le genre enharmonique, ce que démontrent les diverses positions des mêmes lettres, comme on le voit dans la notation enharmonique (planche 2e), où les notes noires qui représentent les quarts de tons, à l'exception du ♭ *si* et du *si*, sont les mêmes, à la notation près, que celles qui expriment les demi-tons.

Quant à la disposition de la seconde octave, qui n'est distribuée que par demi-tons, tandis que la première est divisée par quarts de ton, nous pensons qu'on en peut donner pour raison que ces anciens théoriciens avaient assez d'une octave ainsi distribuée enharmoniquement pour se porter dans la pratique, soit à la quarte ou à la quinte, ou à l'octave plus haut, soit même à telle place qu'ils voulaient du diapason général des voix et des instrumens; pour exécuter les mélodies composées dans ce genre [2]. Si l'on observe que Plutarque dit qu'Olympe composa des chants enharmoniques dans le mode dorien, on sera convaincu que le genre enharmonique, de sa nature

grave et exigeant un mouvement lent, ne pouvait convenir qu'à des chants susceptibles d'exprimer des sentimens religieux, tristes, nobles et affectueux, sentimens qui demandent une exécution grave et tranquille. Or ces espèces de chant, chez les Grecs, étaient composés dans les cordes graves ou médiaires du système de chaque mode. Il n'était donc nécessaire que d'avoir une seule octave de ce genre, et la preuve en est que, même de nos jours, nous voyons que les nuances des inflexions de la voix sont bien plus sensibles et plus facilement appréciées dans le grave ou le médium des voix, que dans les cordes aiguës qui sont moins agréables à l'oreille.

Passant à la seconde remarque, qui porte sur les mêmes caractères qu'on trouve employés plusieurs fois, mais dans des positions différentes, nous apercevons que, dans la première octave de l'échelle du genre diatonique, les deux demi-tons sont exprimés avec les mêmes lettres, comme on le voit (planche 3.) Dans le genre chromatique on aperçoit encore une analogie frappante entre les caractères des trois cordes qui suivent la première de chaque tetracorde, et qui sont à un demi-ton l'une de l'autre. Cette même analogie existe aussi dans le genre enharmonique, où chaque corde qui n'est qu'à un quart de ton en-dessous de celle existent déjà dans le genre chromatique, a pour note le même caractère, mais posé différemment, comme on le voit dans l'exemple, planche 2. Il faut cependant excepter les deux quarts de ton ♭ *si* et *si*, comme nous l'avons déjà dit, parce que la lettre *rho* ou *omicron* avec un trait ajouté, qui représente les notes ♭ *si*, ♮ *si* et *ut*, avaient déjà un triple emploi dans le genre chromatique. Il est évident, d'après la disposition de cette notation enharmonique, que l'on aura adopté les caractères qui existaient déjà pour le genre chromatique plutôt que d'en créer de nouveaux; il ne s'agissait que de les rendre propres à exprimer aussi les notes du genre enharmonique, et pour cela on aura imaginé la différence de position, comme on avait déjà fait pour les genres diatonique et chromatique.

La troisième et dernière remarque qu'on peut faire sur cette notation n'est pas la moins importante, car c'est d'après l'examen des lettres qui la composent que nous croyons qu'il est possible de découvrir, à peu près, l'ancienneté des caractères de cette notation enharmonique antique. Les anciens Grecs, qui ont conçu cette manière de rendre les sons sensibles à l'intelligence au moyen de caractères qui les représentent, auraient-ils négligés d'employer les lettres Ξ, Θ, Φ, X, Z, Ψ, s'ils les eussent connues? et l'*êta*, que l'on voit figurer dans cette notation, cet *êta* toujours tronqué et jamais dans sa forme ordinaire, n'était-il pas alors plutôt une forme particulière de l'*epsilon* dont les anciens se seraient servi généralement, ne voulant employer que les lettres les plus susceptibles de variations dans les formes [3]? Nous voyons, en effet, le *gamma*, le *delta*, l'*epsilon*, le *lambda* et le *sigma*, employés d'autant de manières qu'il paraît possible, tandis qu'on ne voit point figurer dans cette notation le *bêta*, l'*iota*, le *kappa*, le *nu*, l'*upsilon* et les lettres doubles citées ci-dessus. Ne peut-on pas présumer, en considérant attentivement tous ces caractères, que le *bêta*, l'*iota*, le *kappa*, le *nu* et l'*upsilon* n'ont pas été choisis pour faire partie des notes à cause de leur ressemblance dans les formes avec les autres lettres et du peu de variations qu'ils offraient? cet *omega* n'est-il pas aussi une forme particulière de l'*omicron*, ou même un *sigma* renversé ou couché et mal conformé dans les manuscrits? Nous devons laisser aux hellénistes à débattre cette opinion; mais, d'après ces diverses observations, il nous paraît constant que cette notation antique aura été formée pour exprimer d'abord les genres diatonique et chromatique qui, dans le principe, étaient renfermés dans ce que les plus anciens Grecs appelaient l'*harmonique*. Cette série de caractères aura donc été établie d'après un choix fait parmi les seize lettres que Cadmus apporta de Phénicie en Grèce, l'an 1519 ou environ avant J.-C., et Olympe le Mysien, qui florissait avant la guerre de Troie, n'aura fait qu'adapter

les mêmes lettres aux cordes enharmoniques, comme plus haut nous l'avons démontré [4].

Maintenant que nous avons fait connaître la plus ancienne notation musicale parvenue jusqu'à nous, mais qui a dû être abandonnée par la suite à cause du peu d'emploi du genre enharmonique et du choix que l'on fit de l'ordre alphabétique pour la nouvelle notation attribuée à Pythagore, nous devons examiner les modes musicaux primitifs, et donner connaissance des changemens opérés dans ces types constitutifs de mélodie, selon les progrès que l'art musical faisait avec le temps, et surtout en raison du besoin d'innover, de varier et de plaire; car la nouveauté en musique a été de tout temps le but que se sont proposé, non-seulement les compositeurs qui voulaient plaire généralement, mais encore les théoriciens qui s'efforçaient de reculer les bornes de l'art.

Nous avons essayé de démontrer, par la nature des caractères et par leur disposition générale et particulière, que cette notation antique, dont nous venons de parler, a dû exister même avant le temps d'Olympe. Or, comme une échelle générale des cordes d'un système complet de musique ne peut-être établie sans être formée des échelles particulières à chaque système qu'embrasse le système général, nous devons en conclure que les modes musicaux sont encore plus anciens que cettte notation ou que toute autre notation plus ancienne, s'il était possible d'en découvrir une.

Tous les auteurs de Traités sur la musique, et généralement les musiciens de tous les temps, ont entendu par le terme de *mode musical* une certaine disposition de sons prise d'après une corde considérée comme point fixe, autour duquel les notes ou cordes qui lui sont agrégées, et qui forment et déterminent la mélodie, circulent et viennent se reposer après une ou plusieurs phrases mélodiques.

Le genre diatonique, qui procède par tons et par demitons, est tellement naturel à l'homme, que l'homme n'a

pu l'inventer comme, par la suite, il a inventé les genres chromatique et enharmonique. Primitivement, il n'avait en son pouvoir que l'étude des sons donnés naturellement par tous les corps qui peuvent en former d'appréciables à l'oreille, et ces sons ne pouvant être que dans le genre diatonique, les organes de l'homme n'étant pas encore disposés à l'appréciation des sons émis hors de ce genre, le premier type de modulation que les anciens ont pu former aura dû être un système renfermant quatre cordes, parce qu'au-delà de ces quatre cordes, toutes celles qui sont ajoutées ne peuvent qu'être semblables aux quatre premières, quant à leur disposition.

Rechercher l'origine du tétracorde au moyen des fables débitées par les anciens sur l'invention de la musique, serait une puérilité dont de graves auteurs n'ont pas été exempts, mais que la saine critique doit repousser, en considérant avec les théoriciens le genre diatonique comme aussi ancien que l'homme, en raison de la nature de ce genre et de la facilité de son exécution. En observant la succession qui existe entre plusieurs sons, les anciens auront senti que deux cordes de suite ne pouvaient former qu'un mode non défini, parce que deux cordes ne donnent point un caractère à la modulation, quoiqu'il soit possible d'en former deux successions différentes, comme *mi fa* et *re mi;* mais si l'on prend trois cordes successives, la modulation se trouve déterminée en ce qu'elle peut être définie par les trois seuls types de mélodies que donnent le demi-ton et le ton, ou deux tons de suite, comme: *mi fa sol, mi fa♯ sol, mi fa♯ sol♯*; aussi ces trois dispositions ont-elles été l'origine de tous ces modes, et principalement des trois modes primitifs, les plus anciens usités en Grèce, savoir : le *phrygien*, le *dorien* et le *lydien*[5].

Les chants des hymnes, des odes et des rapsodies, composés dans ces modes, n'auront dû embrasser d'abord que les trois dispositions de ces trois cordes, ou tout au plus une quatrième corde ajoutée en dessous ou en dessus de celles-ci; car, même de nos jours, nous connaissons des airs, des chants et des fragmens de modulations qui n'en

emploient pas d'avantage. [6] Mais ces trois types de mélodie une fois déterminés, l'extension du nombre des cordes successives dans la modulation aura été la conséquence nécessaire de la variété qu'exige continuellement l'art musical, et la musique vocale et instrumentale ne dut pas rester long-temps dans des bornes aussi étroites. Le tétracorde, ce système de quatre cordes consécutives renfermant les trois types de modulation défini, n'aura pas tardé à être reconnu comme principe ou basse générale de tout système et de toute modulation, parce que les cordes extrêmes de chacune des trois dispositions qu'on en peut faire sont invariables, comme dans l'exemple (planche 5 n° 2.) Ces cordes extrêmes étant considérées par les anciens comme termes de toutes les dispositions mélodiques qu'il était possible d'inventer, le tétracorde devint l'échelle théorique et pratique de la science musicale; et en cela ces anciens maîtres ont connu, posé et adopté le seul système fixe, immuable et donné par la nature, système auquel se rapportent tous les autres, ainsi que les modes, leurs genres et toutes les mélodies qu'ils peuvent embrasser, quels que puissent en être les modifications infinies.

Cependant cet impérieux besoin de toujours innover en musique incita de plus en plus les compositeurs des nomes ou airs à admettre un plus grand nombre de cordes, et nous voyons que, déjà du temps d'Olympe, le système général de musique était composé de l'Eptacorde, c'est-à-dire de sept cordes diatoniques comprises dans l'étendue de deux Tétracordes conjoints. Mais ces additions de cordes donnaient plus de moyens propres à l'étendue des voix et des instrumens pour la composition des diverses mélodies, sans que pour cela le système primitif dût changer, parce que le second Tétracorde ajouté au premier n'en était que la répétition à une quarte plus élevée ou plus grave, comme on le voit (planche 5, n° 1). Ce n'était donc plus que dans l'addition de nouvelles cordes ou dans la disposition de celles renfermées dans le tétracorde qu'il était possible de faire des innovations, et comme de nouvelles cordes

Pl. 5.



N.° 1.
Exemple des quatre Especes de la Division harmonique des anciens grecs dont parle Aristide.
Première Espèce.
1/4
1/4
une Tierce mineure
Seconde Espèce.
1/2
1/2
un Ton
Troisième Espèce.
2/3
2/3
2/3
Quatrième Espèce.
3/4
1/4
un Ton
N.° 2.
Disposition Phrygienne.
1/2
un Ton
un Ton
Disposition Dorienne.
un Ton
1/2
un Ton
Disposition Lydienne.
un Ton
un Ton
1/2
N.° 3.
HEPTACORDE
Hypate. Parypate. Lichanos. MESE. Trite. Paranete. Nete.
OCTACORDE
Hypate Parypate Lichanos. MESE. Paramese. Trite. Paranete. Nete.
N.° 4.
Heptacordes du Mode Phrygien primitif
Système grave.
Tétracorde hypat. Tetrac. meson
Système aigu
Tétrac. meson. Tetrac. Synenimenon
Heptacordes du Mode Dorien primitif
Système grave.
Tetrac. hypat. Tetrac. meson.
Systeme aigu
Tetrac. meson. Tetrac Synem.
Heptacordes du Mode Lydien primitif.
Systême grave.
Tetrac. hypate Tetrac. meson.
Système aigu
Tetrac. meson. Tétrac. Synem.

ne changeaient rien au système, les novateurs durent chercher à introduire de nouveaux genres de modulation plutôt que de pousser la multiplicité des cordes à un point de gravité ou d'acuité que la voix humaine n'aurait pu atteindre. Nous ferons voir par la suite comment ils procédèrent à cette recherche.

Perne.

NOTES.

(1) Voyez le Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en français, avec des remarques de Burette, *Mém. de l'Adadémie des Inscriptions et belles-lettres*, in-4°, tom. VIII, et in-12, tom. XIV; *Remarques sur le Dialogue de Plutarque touchant la musique*, in-4°, tomes X, XIII, XV et XVII, et in-12, tomes XIV, XIX, XXIII et XXVI. C'est encore faute d'avoir connu le système harmonique des anciens Grecs, système qui renfermait les trois genres formés par la suite de celui-ci, comme nous l'avons démontré, que Burette dit ici, en parlant de l'opération d'Olympe, « ne « mêlant dans cette composition rien qui fût particulier au genre dia- « tonique ni au genre chromatique, mais mettant seulement quelque « chose de l'enharmonique. » Burette disait : *Mais mettant seulement quelque chose de l'harmonique*, comme le dit le texte ἀλλὰ ὀυδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας, et au lieu de *tels furent les essais de ces sortes* de chants, que Burette donne pour rendre εἶναι δ'ἀυτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα, il devait dire: *Tels furent chez lui ces premiers essais de chants enharmoniques.*

(2) C'est par ces différentes raisons que nous avons établi les exemples de ces modes anciens, dans lesquels il y avait des cordes retranchées selon le système grave et le système aigu.

(3) On croit que Simonide prit l'epsilon carré pour l'êta, ou E long, parce qu'étant obligé avant cela de mettre deux EE; ces deux lettres, tournées l'une contre l'autre EƎ, sont presque la figure de l'êta H, ce qui peut nous porter à croire que l'epsilon était de forme carrée tout aussi bien que de forme ronde, ainsi que le démontre cette notation antique (*Voyez* la Grammaire grecque de Port-Royal; Paris, 1658).

(4) Les curieuses remarques de Burette, sur Olympe l'ancien et Olympe le jeune, ainsi que les recherches qu'a faites ce savant académicien sur la musique et les musiciens de la haute antiquité, sont de la plus grande importance pour obtenir des connaissances étendues et positives sur l'état de la musique, depuis cet ancien Olympe jusqu'au temps de Pythagore, auquel se rapporte la présente dissertation.

(5) Plutarque, d'après le témoignage de Clément d'Alexandrie, attribue l'invention du mode dorien à Tamyris, qui vivait avant la guerre de Troie. La Chronique de Paros attribue celle du mode phrygien à

Hyagnis, père de Marsyas, qui florissait sous le règne d'Erichtonius, roi d'Athènes, environ 1050 ans avant J.-C., et Torrèbe fut le premier qui fit entendre le mode lydien, au rapport de Denis l'Iambe, que Plutarque cite comme autorité.

(6) Le chant grégorien nous offre tous les modes et modulations que les anciens ont pu pratiquer dans le genre diatonique, modulations de deux, trois, quatre et jusqu'à onze ou douze cordes prises dans tous les tons ou modes, retranchemens, emplois partiels de certaines cordes, repos formés sur les cordes essentielles, expression tirée de l'essence des modes et de la nature des intervalles, le chant grégorien possède toutes ces facultés que nous ferons connaître lorsque nous parlerons de la mélodie des anciens, et qu'il est inutile de rapporter ici. Nous ne devons cependant pas omettre de dire aux détracteurs de cette espèce de musique, qu'avec raison Rousseau regarde comme un reste bien précieux de la musique ancienne, que, si le chant grégorien n'était pas dépourvu de son rhythme, s'il était exécuté par des voix de ténor ou de basse qui chantassent les intervalles dans leurs justes proportions et dans le diapason de chaque mode, si ces mêmes voix donnaient des inflexions musicales et prosodiques aux phrases et aux tournures mélodiques ; enfin si des chanteurs faisaient les demi-tons sous-entendus dans les finales où ils doivent exister, on verrait ces destructeurs du plain-chant qui, avec une espèce de raison, décrient si fort une telle musique, le plus souvent insoutenable à entendre en raison de sa mauvaise exécution, on les verrait, disons-nous, l'apprécier autant qu'ils peuvent la détester, et ils en reconnaîtraient les beautés, une fois dégagés de ce préjugé qui leur fait considérer le chant grégorien comme un reste de la barbarie où les arts ont été plongés dans le moyen-âge.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Concours annuels.

S'il était nécessaire de démontrer l'utilité des institutions qui ont pour objet l'éducation publique, en quelque genre que ce soit, il suffirait de jeter un coup d'œil sur le dépérissement de l'art musical en Italie, depuis trente ans, époque de la décadence des conservatoires et des églises, et de comparer ensuite ce dépérissement avec l'état florissant du même art en France. Certes, la nature a doté les Italiens d'une organisation bien plus riche, bien

plus favorable à la culture des arts que les Français! Un climat délicieux, un ciel ardent et de grands souvenirs tendent continuellement à exalter l'imagination des premiers, tandis que les perfectionnemens successifs de la raison des autres semblent devoir produire l'effet contraire. Cependant, les dons naturels, si libéralement accordés aux Italiens, n'ont pu opposer que de faibles obstacles à la langueur qui règne maintenant parmi eux dans toutes les parties de la musique, et les Français, au contraire, se sont continuellement élevés à une condition meilleure, musicalement parlant. D'où vient cela? de l'anéantissement des écoles d'un côté, pendant qu'il s'en élevait de l'autre; car les Italiens d'aujourd'hui sont organisés de la même manière que ceux des époques où l'Europe entière était remplie de leurs compositeurs et de leurs virtuoses, où chaque ville de l'Italie offrait un ensemble de talens tel qu'on en aurait en vain cherché un semblable dans toute la France: enfin, où tous les styles de la musique étaient cultivés avec une supériorité incontestable, et les Français ne sont pas plus heureusement disposés maintenant pour être musiciens qu'ils ne l'étaient au temps de Rameau.

La France seule, aujourd'hui, possède une École, c'est-à-dire, un système complet d'enseignement et une doctrine. Des conservatoires existent encore à Milan, à Naples et même à Bergame: l'Allemagne possède les mêmes avantages, à Vienne, à Prague, et l'école de Fasch et de Zelter subsiste encore à Berlin; mais il manque dans tout cela l'unité de doctrine, l'ensemble, l'*école* enfin qu'on remarque en France. Les Italiens n'ont été de grands théoriciens qu'au temps de Zarlin. Depuis lors, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, l'enseignement se perpétuait par de bonnes traditions plutôt que par de bons ouvrages élémentaires et par des perfectionnemens de méthodes; mais ces traditions suffisaient parce qu'elles étaient le résultat d'un sentiment exquis et d'observations bien faites. Elles étaient d'ailleurs les mêmes dans toute l'Italie, et l'on enseignait de la même manière à Bologne, à Venise

et à Naples. Sous le rapport du chant, les méthodes de Gizzi, de Bernacchi et de Porpora étaient identiques; les dispositions naturelles des individus produisaient seules les différences dans les talens. Aujourd'hui, l'on chercherait en vain la liaison des principes professés dans les diverses écoles. Comme il n'y a plus de véritable science, chacun s'en fait une à sa guise, ou plutôt ce qu'on enseigne ne mérite plus ce nom. Avec le P. Martini et Sarti, la véritable science de la composition est morte, ou du moins elle était déjà bien affaiblie entre les mains de leurs élèves [1]. Il suffit de jeter les yeux sur ce qu'on a publié des travaux de Mattei pour voir que le style s'était déjà bien relâché; cependant Mattei était un aigle en comparaison de ses successeurs. Quant à l'art du chant, il se borne maintenant à celui des *fioritures;* enfin tout a dégénéré. Mais ce qui rend le mal incurable, c'est que les Italiens ne s'aperçoivent pas de cette décadence, et qu'ils n'imaginent rien de mieux que ce qu'ils ont.

L'Allemagne se trouve dans une position à peu près semblable : bien qu'elle possède encore quelques hommes de mérite, et qu'elle ait des conservatoires dans plusieurs villes, elle n'a point d'*école* proprement dite, parce qu'elle manque d'unité de doctrine et de quelques chefs d'un assez grand nom pour lui imprimer un mouvement quelconque. Fatiguée des beautés qu'elle a admirées pendant un demi-siècle, elle est à la recherche de nouveautés dont le besoin lui fait admettre des bizarreries destructives de tout principe. De l'aveu de leurs critiques, elle n'a point d'école de chant, quoiqu'elle ait produit depuis peu de temps deux ou trois cantatrices distinguées, telles que M[lles] Sontag et Schechner. Malgré ses succès et sa facilité, la première fait apercevoir à chaque instant les défauts de son éducation musicale; la seconde possède un bon sentiment musical qu'elle ne doit qu'à la nature. Il y a ce-

(1) Je n'ai pas besoin d'avertir que j'excepte M. Cherubini, qui fut élève de Sarti, et qui, au mérite d'un grand compositeur, joint celui d'être l'un des plus savans musiciens qui aient jamais existé. C'est à lui que la France doit les progrès qu'elle a faits dans la science musicale.

pendant plus de ressources en Allemagne qu'en Italie pour rendre à la musique l'éclat qu'elle eut autrefois, parce que la nation joint à un sentiment naturel de l'harmonie la faculté de réfléchir et une certaine activité de travail qui ne sont pas les traits distinctifs du caractère italien, et qui sont nécessaires pour améliorer quoique ce soit.

Autrefois, la science en musique était en France comme une espèce de mystère qu'il était donné à peu de personnes de pénétrer; et de plus, cette science était fausse. Des préjugés de toute espèces étaient répandus, non-seulement dans les provinces, mais à Paris, sur la doctrine et sur le goût. L'établissement du conservatoire, la manifestation des vrais principes dans de bons ouvrages élémentaires, et l'émulation ont, en peu de temps, changé tout cela. Une crise politique vint ensuite compromettre l'existence de cette école, et fit sentir ses funestes effets pendant plusieurs années. Mais tout à coup le même zèle, la même activité, ont reparu, et de nouveau, les plus heureux résultats sont le prix des soins prodigués aux élèves par les professeurs. Plusieurs parties de l'art se sont même perfectionnées, en peu de temps, d'une manière fort remarquable; tels sont l'harmonie et les instrumens à vent. On est frappé d'étonnement en voyant le nombre considérable de jeunes personnes et de simples musiciens d'orchestre qui écrivent l'harmonie à quatre parties avec élégance et pureté, et qui accompagnent avec facilité sur le clavier, la basse chiffrée, et même sans chiffres. Ces améliorations sont d'autant plus heureuses que ces élèves se répandent ensuite dans la société, et, devenus professeurs à leur tour, y popularisent le goût de ces choses qui y étaient autrefois inconnues, et qui contribuent tant à perfectionner le sentiment musical. Les départemens eux-mêmes en recueillent le fruit, car la difficulté de se faire à Paris une existence sortable, oblige beaucoup de jeunes musiciens à se fixer dans les principales villes de France. C'est ainsi qu'avec le temps et avec moins de dispositions naturelles pour la musique que les Allemands et les Italiens, la na-

tion française deviendra probablement plus musicienne.

Les concours annuels de l'École royale de musique ont commencé le 3 de ce mois. Les élèves d'harmonie, de contre-point et de fugue, enfermés en loge dès le matin, ont satisfait aux conditions du programme, qui étaient pour les uns de mettre une harmonie à quatre parties sur une basse donnée, et de placer une basse avec son harmonie sur un chant donné; et pour les autres, de faire une fugue à quatre parties et à deux ou trois sujets sur un thème donné. Le concours d'harmonie et d'accompagnement, qui se divise en deux sections, l'une pour les femmes, et l'autre pour les hommes, a continué le lendemain 4, par l'accompagnement à première vue d'une basse chiffrée, sur le clavier, et d'un morceau de partition d'opéra. Dans la section des femmes, le concours fut assez satisfaisant pour que le juri ait cru devoir partager le premier prix entre Mlle Croisilles, élève de Mlle Moudru, et Mlle Bordes, élève de M. Halevy. Le second prix a été également partagé entre Mlles Mazelin et Carbeault, toutes deux élèves de M. Halevy.

La section des hommes ne présentait que deux concurrens, MM. Lecoupey et Rosselen, élèves de M. Dourlen. Le premier prix a été décerné à M. Lecoupey; le second, à M. Rosselen. Le premier de ces jeunes gens écrit et accompagne d'une manière distinguée; il a déjà toute la fermeté d'un professeur.

Malgré les difficultés du genre, le concours de contre-point et fugue a été très satisfaisant. Une fugue à quatre parties et à deux sujets, écrite avec une élégance et une facilité remarquables, a fait décerner le premier prix à M. Millault, élève de M. Fétis. M. Lefebvre, élève de M. Reicha, qui a écrit aussi une fort bonne fugue sur le même sujet, a obtenu le second prix.

C'est ici le lieu de parler du concours pour le grand prix de l'Institut, puisque les concurrens sont tous élèves de l'École royale. Ce concours, dont le sujet était une cantate avec orchestre, a été jugé définitivement samedi 2, par toutes les sections de l'académie réunies. M. Des-

préaux, élève de MM. Berton et Fétis, a obtenu le premier grand prix. La section de musique, composée de MM. Cherubini, Lesueur, Catel et Boieldieu, avait décerné le second grand prix à M. Nargeot, élève de M. Reicha; MM. les peintres, sculpteurs, architectes et graveurs, composant les autres sections de l'académie, ont réformé ce jugement, et ont accordé le premier second prix à M. Berlioz, élève de M. Lesueur. La cantate de M. Despréaux sera exécutée à la séance publique de l'Institut, le 4 octobre prochain.

Pour la première fois, un concours pour la contre-basse a été ouvert cette année à l'École royale. M. Chénié, qui depuis un an enseigne à jouer de cet instrument, et qui a introduit dans sa classe l'usage de l'archet italien, a déjà obtenu des résultats satisfaisans. On a remarqué que ses élèves attaquent la corde avec vigueur et netteté. L'un d'eux, M. Guillion jeune, a obtenu le second prix. Le jury a décidé qu'il n'y avait pas lieu d'en décerner un premier.

L'activité qui règne maintenant dans les classes de solfége de l'École, et les progrès que les élèves ont fait depuis un an sont tels que le nombre des élèves présentés au concours était de *trente-trois*. De pareils résultats sont du plus grand intérêt pour toutes les autres parties de l'art; car une connaissance approfondie du solfége peut seule apprendre à lire la musique avec facilité et former de véritables musiciens. J'ai eu l'occasion de remarquer que pour avoir négligé pendant quelque temps cette partie essentielle de l'enseignement, on a jeté dans les orchestres des instrumentistes qui ne sont que des lecteurs médiocres, et que l'exécution générale en a reçu un notable dommage. Grace à l'élan nouveau que le bel établissement confié aux soins de M. Chérubini vient de prendre, il n'en sera plus de même à l'avenir. Ce qui le prouve c'est la quantité de prix que le jury s'est vu forcé de décerner pour être juste envers tous les concurrens.

Le concours se divisait en deux sections; l'une pour les demoiselles, l'autre pour les jeunes gens. Dans la première, il y a eu six premiers prix, qui ont été décernés aux élèves

dont les noms suivent : 1° Mlle Rouflette, élève de Mlle Clavel; 2° Mlle Charlet, élève de Mlle Vallet-Saint-Fal; 3° Mlle Steinmets, élève de Mlle Millin; 4° Mlle Barbe, élève de Mlle Clavel; 5° Mlle Letellier, élève de Mlle Croisilles; 6° Mlle Journot, élève de Mlle Falker.

Le second prix a été également partagé entre six personnes, qui sont Mlles Theresa et Rosina Andrieu, élèves de Mlle Vallet-Saint-Fal, Mlles Trutat et Granges, élèves de Mlle Clavel, Mlle Hervy, élève de Mlle Goblin, et Mlle Laurent, élève de Mlle Millin.

Quatre accessits ont été décernés à Mlles Drake, élève de Mlle Croisilles, Deberc, élève de Mlle Millin, Noel, élève de Mlle Goblin, et Michel élève de Mlle Falker.

Le concours des hommes a été moins riche; le premier prix a été accordé à M. Marmontel, élève de M. Amédée; le second prix a été partagé entre MM. Harmant et Alkan 3e, élèves de MM. Gasse et Amédée. M. Croisilles, élève de M. Goblin, a obtenu un accessit.

La harpe n'est point un instrument classique : c'est ainsi du moins qu'on en avait jugé lorsque l'on organisa le Conservatoire. Depuis lors on a cru devoir établir dans l'École royale un professeur de cet instrument. Peut être n'a-t-on pas eu tort, car la harpe est aujourd'hui d'un grand usage au théâtre, et il est utile qu'on en joue le mieux possible. Malheureusement les résultats n'ont pas répondu jusqu'ici aux intentions bénévoles de l'autorité, car depuis plusieurs années que la classe de harpe existe, le jury a toujours décidé à chaque concours qu'il n'y avait pas lieu de décerner de premier prix. Il en a été de même cette année, et M. Godefroy, élève de MM. Naderman frères, n'a obtenu qu'un second prix.

Une inconvenance qui se renouvelle trop souvent, malgré les avertissemens du directeur de l'École royale, a donné lieu à une petite scène qui, j'espère, servira d'utile leçon. Partout où le public est admis sans y être appelé par un droit, il doit se soumettre aux règles qui lui sont prescrites, surtout si ces règles sont fondées en raison. Or, rien n'est plus raisonnable que l'obligation de garder le si-

lence quand il s'agit d'écouter, et de s'interdire des marques d'approbation ou d'improbation qui ne peuvent être flatteuses pour certains concurrens qu'en devenant cruelles pour d'autres, et qui d'ailleurs sembleraient manifester l'intention d'approuver ou d'infirmer les jugemens de ceux qui ont mission pour juger. Cependant quelques jeunes gens, qui reçoivent leur éducation dans les classes de l'école, et qui ne sont admis dans la salle des concours que par bienveillance, se permettent chaque année des éclats scandaleux qui compromettent la dignité du jury et qui troublent ses opérations. Cet abus s'étant renouvelé le 6 de ce mois pendant le concours de harpe. M. Chérubini a pris la sage résolution de terminer ce concours à huis-clos dans le foyer de la grand'salle, et d'en proclamer seulement le résultat au public. La séance, redevenue publique pour le concours de vocalisation, n'a plus été troublée.

La vocalisation, partie essentielle de l'art du chant, puisqu'elle a pour objet la mise de voix, la réunion et l'égalité des registres, la respiration, le phrasé et l'articulation, la vocalisation, dis-je, s'était montrée bien faible dans les concours précédens, moins par le défaut de bons professeurs que par celui de l'élément indispensable, c'est-à-dire des voix et de l'organisation physique et morale des élèves. Il y a une amélioration sensible cette année, et surtout il y a des espérances pour l'avenir.

Bien qu'une émotion excessive ait dominé la plupart des demoiselles qui se sont présentées à ce concours, on a remarqué de bonnes qualités dans M[lles] Barré, Michel et Thévenard. Je dois leur dire cependant qu'il leur reste beaucoup à travailler. M[lle] Barré par exemple, qui possède un bon sentiment de musique, jette souvent sa voix avec négligence. Toutes ces demoiselles ont d'ailleurs un mauvais *trille*, ce qui démontre qu'elles ont mal étudié les principes de l'articulation. Parmi les hommes, M. Hurteaux s'est distingué par une voix de basse pure, pénétrante, par un bon trille, et par la facilité qu'il a d'adoucir les sons. Malheureusement il est peu musicien et

il y a peu d'espoir qu'il le devienne davantage. La voix de ténor de M. Delsarte n'est pas d'une bonne qualité; mais comme il n'est point encore absolument hors de la mue, on ne peut décider si elle ne s'améliorera pas.

Le jury a décidé qu'il n'y avait pas lieu à décerner un premier prix. Le second a été partagé entre Mlle Barré, élève de Mlle Maillard, M. Delsarte, élève de M. de Garaudé, Hurteaux, élève de M. Henry, et Mlle Michel, élève du même professeur. L'accessit a été accordé à Mlle Thévenard, élève de Mlle Maillard.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

Les répétitions du *Comte Ory* se continuent avec activité à l'Académie royale de Musique. Il paraît que M. Scribe n'a conservé de son ancienne pièce que le sujet et le titre : du reste la coupe de l'ouvrage, la conduite de l'intrigue et les incidens sont, dit-on, absolument différens. Quant à la musique, les morceaux que Rossini a empruntés à la partition du *Viaggio a Reims*, sont l'introduction, l'air de Mme Cinti-Damoreau, le morceau à quatorze voix, et le duo chanté par Mme Pasta et Donzelli. Tout le reste a été composé expressément pour le *Comte Ory*. On présume que cet ouvrage sera représenté vers le 1er septembre

— L'état déplorable où s'est trouvé l'Opéra-Comique depuis plusieurs mois n'a point permis d'y monter des ouvrages nouveaux, quoique plusieurs opéras importans soient prêts. On cite parmi ceux-ci *Gérard de Nevers*, musique de M. Carafa, *Les Deux Nuits*, de Boieldieu, et un opéra en trois actes de M. Auber, dont le titre est un mystère. Il faut espérer que l'état de choses qui oblige ces compositeurs à garder leur ouvrage en portefeuille cessera bientôt.

— Au Théâtre Italien, un avenir brillant se prépare; Mme Mallibran est engagée pour le mois d'octobre, et tout

porte à croire qu'on entendra cette grande cantatrice avec Mlle Sontag dans les mêmes ouvrages. Il ne manquera que Lablache, Rubini, et des pièces nouvelles, pour faire de ce théâtre le Paradis terrestre de la musique.

En attendant les représentations productives que M. Laurent se prépare, il s'apprête à nous donner *Tancredi* avec Mme Adelina Catalani (*La Cognata della Famosa,* comme disent les Italiens), et Mme Schutz, qui arrive de Londres. Puisse Mme Catalani être plus heureuse dans son rôle d'*Amenaide* que dans l'*Italiana in Algeri!* Quant à Mme Schutz, elle a déjà joué le rôle de Tancrède sans succès à ce théâtre; mais depuis lors, elle s'est fait une réputation parmi les médecins et les avocats du faubourg Saint-Germain.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Lisbonne. Les troubles qui agitent le Portugal ont pris un caractère trop sérieux pour que les correspondances qui n'ont pour objet que les arts et le théâtre soient fort actives; on ne sera donc pas étonné si les *nouvelles* que nous donnons aujourd'hui sont un peu vieilles.

Le 19 juin Mlle Demeri (maintenant Mme Glossop) a débuté ainsi que Vaccani, *basso cantante*, dans l'opéra intitulé *Il posto abbandonato*. Il est difficile de décider si les acteurs et la pièce ont satisfait le public, ou s'il les a entendus avec indifférence, car la salle était presque vide, la plupart des habitans distingués de cette capitale n'osant s'exposer à être insulté le soir dans les rues par la populace. Cette soirée n'a donc fait aucune sensation. On peut en dire à peu près autant du *Crociato*, dans lequel le tenore *Magnani* a joué le rôle du grand maître des Chevaliers de Rhodes. Il est presque impossible qu'un théâtre Italien subsiste à Lisbonne si la situation politique de cette ville et du reste du Portugal n'éprouve pas quelque modification. Le spectacle est souvent interrompu par des scènes

violentes qui ne sont point propres à exciter le zèle ni à développer le talent des chanteurs.

MADRID. L'opéra Italien qui, jusqu'ici, avait été placé au théâtre de la *Croce*, est passé à celui de *Santo-Pedro*. La dernière représentation au premier de ces théâtres a eu lieu le 28 juin pour le début du jeune *De Velo* dans *Zadige Astartea*, opéra de Vaccai. La pièce a fait peu de plaisir, mais on a admiré la beauté de la voix du débutant. Une émotion extraordinaire l'empêcha de montrer tout son talent dans les premières représentations; mais à la troisième il chanta avec plus d'assurance, et se fit beaucoup applaudir. Le ténore *Pasini* et le basso cantante *Benetti* parurent aussi dans la même pièce; ils ont eu peu de succès.

NAPLES. Le 6 juillet, anniversaire de la naissance de la reine, un opéra nouveau de Conti a été représenté pour la première fois sur le théâtre S. Charles. Cet ouvrage a pour titre *Alexi*. Il n'a point été écrit entièrement par Conti : une indisposition très grave survenue à ce compositeur ne lui a pas permis de pousser son travail au-delà de la troisième scène du second acte : c'est Vaccai qui a terminé la partition. Cette composition a paru trop longue et a été écoutée froidement.

MILAN. Le prince héréditaire de Saxe, qui se trouve ici depuis quelques jours, a visité, dans la journée du 16 juillet, le Conservatoire de musique avec plusieurs personnes de sa suite. Il était accompagné par le marquis Paolo d'Adda, Chambellan de S. M. l'Empereur d'Autriche. Basili, censeur de l'établissement, lui en fit connaître tous les détails.

Après avoir visité la classe du maître de chant *Secchi* et y avoir entendu chanter un duo de Basili par deux élèves nommés *Casannova* et *Forini*, le prince est entré dans la bibliothèque où il a rencontré Alex. Rolla et son élève Ferrara. Celui-ci exécuta des variations de manière à mériter les éloges du prince royal et de sa suite.

L'Esule di Roma de Donizetti n'a pas tardé à fatiguer les amateurs par ses réminiscences de Rossini et d'autres

compositeurs, et déjà la salle se trouve à peu près vide quand on le joue. Il est certain que de pareils ouvrages ne peuvent être admis sur un théâtre *di Cartello* que dans un temps de décadence semblable à celui-ci. Autrefois le public en aurait fait justice à la première représentation.

M[lle] Pauline Sicard, qui fut pendant trois ans première cantatrice au théâtre de Lisbonne, et qui s'est fait entendre sans succès à Paris dans divers concerts, au printemps dernier, est en ce moment à Milan, ainsi que les *bassi cantanti* Finaglia et Paltoni, qui n'ont point d'engagement.

Le *Crociato* sera représenté à la foire prochaine à Crémone; les rôles seront distribués de la manière suivante: ***Palmide***, Émilie Richelmi; ***Armando***, Thérèse-Belloc; ***Adriani di Montfort***, Pietro Gentili, ***Felicia***, Angelique Martinelli, ***Aladino***, Carlo Leoni.

Pacini écrit, pour le théâtre de Trieste, un opéra qui a pour titre: *I Crociati a Tolemaide.* Il sera représenté l'automne prochain, qui commencera vers le 20 septembre. Les acteurs seront Giuditta Grisi, *prima donna*, Francesco Piermarini, premier ténor, Rosa Mariani, *primo musico*, et Luciano Mariani, *primo basso cantante.*

VIENNE. *Théâtre de Léopoldstadt.* Un nouvel opéra féerie, intitulé: *Sylphide das See-Fraulein* (la Fille de la Mer), a été représenté au bénéfice de M[me] Teresa Krones. Le poème est d'une dame; la musique a été composée par M. Dreschsler. On y trouve peu d'originalité; cependant elle est vive, agréable, et a été fort applaudie.

Un autre ouvrage du même compositeur, intitulé: *der Tausendsasa*, a été repris avec succès. L'ouverture est pleine de chants heureux qui doivent la préserver de l'oubli.

Théâtre Josephstadt. On a donné à ce théâtre la reprise d'un ouvrage en cinq actes, intitulé: *Schlummre, Traume, und Erkenne* (Sommeil, Rêve et Savoir); la pièce est de Vander-Velde; la musique du chevalier de Seyfried. Cet opéra avait été représenté il y a environ dix

ans, sans nom d'auteur; mais, grace aux nombreux changemens qu'on y a fait, il peut aujourd'hui passer pour une pièce nouvelle. La musique et le poème méritent des éloges.

Les amateurs de pantomimes ont été très satisfaits de *die goldene Feder* (la Plume d'or). La musique de cet ouvrage a été composée par MM. Clément et Riotte; elle est vive, légère, et bien adaptée au sujet.

Parmi les nombreux concerts qui ont été donnés, il s'en est trouvé plusieurs qui étaient fort bien composés. A l'un d'eux, M. Link a exécuté un nouveau pot-pourri sur l'*Æol-Harmonica,* instrument récemment inventé par M. Reinlein. Cet instrument, qui est d'un effet agréable, manque de force dans une salle un peu spacieuse. Une fantaisie pour piano et violon, composée par Schubert, a mérité des éloges unanimes, et une symphonie nouvelle de Horzalka s'est fait remarquer par la clarté du plan, une grande chaleur et la connaissance des effets d'instrumentation. Mais, de tous les concerts qui ont eu lieu dans la saison, les plus intéressans furent ceux donnés par Bernard Romberg, fils du célèbre compositeur de ce nom. Le premier offrait un attrait bien puissant à la curiosité publique; on y a exécuté la dernière symphonie de Beethoven, achetée à la vente du compositeur, par Haslinger. Ainsi que toutes les compositions de son auteur, elle abonde en beautés supérieures qu'on ne peut apprécier à une première, ni même à une seconde audition.

L'*Oratorio de Jephté*, de Hændel, a été donné au bénéfice de l'institution des veuves et des orphelins. L'exécution, qui a été des plus satisfaisantes, sous tous les rapports, était dirigée par le conseiller de Mœsel, lequel avait arrangé plusieurs accompagnemens de ce bel ouvrage.

On a aussi fait entendre la *Création,* de Haydn, au bénéfice de pauvres musiciens : l'exécution n'a rien laissé à désirer.

Berlin. *Théâtre royal. Les Abencérages,* de Chérubini, continuent à jouir de la faveur publique. On peut dire, avec vérité, que cet ouvrage a gagné à être représenté ici.

En 1826, pendant le séjour de Spontini à Paris, Chérubini lui confia le manuscrit de sa partition pour la faire représenter à Berlin. En même temps M. Chérubini, avec la candeur et la modestie qui distinguent le vrai mérite, autorisa M. Spontini à faire les changemens et les modifications qu'il pourrait juger convenables. Profitant de cette permission, avec toute la discrétion possible, M. Spontini, pendant le cours des répétitions, a retranché quelques récitatifs et resserré quelques morceaux d'ensemble, dans la persuasion que l'ouvrage gagnerait à ces légers changemens, et tous les vrais connaisseurs ont applaudi à son jugement.

Francfort sur le Mein. Depuis quelque temps Ferdinand Ries a fixé sa résidence dans cette ville. Il y a terminé son grand opéra, auquel il travaillait depuis longtemps, et qui bientôt sera livré au jugement du public. Cet habile compositeur en a fait entendre quelques morceaux dans des concerts donnés au bénéfice de quelques musiciens de ses amis, et ils ont vivement excité le désir d'entendre le reste. Quelques connaisseurs, qui ont eu l'avantage de voir la partition, assurent que depuis le commencement jusqu'à la fin, elle abonde en mélodies heureuses, et qu'à tous égards elle doit faire honneur à la scène allemande. On cite, au premier acte, un air passionné pour soprano, un trio et un quatuor; au second, une romance d'un genre original, et, dans le troisième, un superbe duo. Les chœurs et les morceaux d'ensemble sont aussi très beaux, et le finale est écrit, dit-on, dans un style large et original; cet opéra est intitulé *Die Rauberbrant* (*la Fiancée du Voleur*). On assure qu'il est extrêmement intéressant.

Gottingen. Pendant une longue privation d'une troupe régulière pour représenter des opéras, M. Heinroth a fait tous ses efforts pour entretenir le goût de la musique. Avec le secours de M. Jacobi, il est parvenu à organiser un concert d'amateurs composé de douze violons, trois violes, deux violoncelles, deux contre-basses, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux

trompettes et timbales. On y a exécuté les chefs-d'œuvre de Mozart, Haendel, Haydn et Beethoven, d'une manière très satisfaisante. Une très belle salle de concert, bâtie par souscription, vient d'être achevée.

L'Académie de musique va toujours prospérant; on lui doit plusieurs bons exécutans, tant pour les chœurs que pour les solos.

Le docteur Krause en a fait un cours de leçons sur l'histoire et sur la théorie de la musique, qui a obtenu beaucoup de succès; ces leçons ont eu l'approbation de tous les connaisseurs, elles vont être publiées par souscription.

ANNONCES.

Caprice et variations pour le piano sur des motifs de Rossini, dédiés à M. le comte de Blome, chambellan de S. M. le roi de Danemarck, etc., par Albert Sowinski; op. 10. prix : 6 fr.

— *Les charmes de la campagne*, polonaises pastorales, dédiées à Mme la comtesse de Grabowska née comtesse de Béthisy, par Albert Sowinski; op. 11. prix : 5 fr.

Paris, Hanry, éditeur de musique, rue neuve des petits champs, n° 17.

— Douze valses allemandes arrangées pour flûte ou violon et guitare; prix : 4 fr. 50 c.

— *Adelaïde*, ballade à une voix de L. Van Beethoven, arrangée pour la guitare par J. B. W.; prix : 3 fr.

— Trois rondeaux faciles sur des motifs des opéras de Rossini, arrangés pour le piano-forté, et dédiés à M. Théodore Benazet, par Henri Karr; op. 223. prix : 6 fr.

— Quadrille allemand pour le piano-forte, avec accompagnement de violon, ou flûte ou flageolet, composé par Baudoin; 2e livraison de soirées allemandes; prix : 4 fr. 50 c., le même en quatuor; 3 fr. 75 c.

Ces quatre derniers morceaux se trouvent à Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1, à Mayence, chez les mêmes, à Anvers, chez A. Scholt.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

A Naples,

PAR M. KANDLER.

SUITE[1].

Naples possède cinq grands théâtres, où on joue des opéras et des comédies, et deux petits, où on donne des farces pour le peuple.

1° *Le théâtre de S. Carlo.* Les proportions colossales et la magnificence de la construction intérieure de ce théâtre, appelé par les Napolitains *Theatro massimo,* surpassent tout ce qui existe en ce genre en Europe. Cependant on avoue que plusieurs nouveaux théâtres de la presqu'île, ainsi que de l'étranger, lui sont supérieurs sous les rapports du goût, de l'élégance, et peut-être de la solidité. L'extérieur de *S. Carlo* n'a rien qui le distingue d'un bâtiment ordinaire, et rien ne fait pressentir l'impression qu'on éprouve tout d'un coup en entrant au parterre. Le plafond, peint à fresque, est tout ce qu'il y a de mieux sons le rapport de l'art ; mais il ne peut être bien vu que lorsque la salle est extraordinairement éclairée. Sept rangs de loges sont ornés avec toute la magnificence et le luxe possibles ; l'or y brille de toutes parts. Ces loges imposantes par leur nombre et leur grandeur, au milieu desquelles brille celle du roi, ne ressemblent point, pour leurs dispositions, à celles des autres théâtres de l'Europe. Non moins digne de remarque est le rideau, qui paraît être l'ouvrage d'un grand artiste ; l'avant-scène, que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de voir dans sa plus grande extension, est beaucoup moins grande que celle du théâtre *della Scala*, à Milan. Le théâtre proprement dit est, par

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. IV, p. 1re.

son étendue et son aspect, hors de toute comparaison avec tout ce qu'on voit ailleurs en ce genre.

2° *Théâtre del Fondo.* Ce théâtre est sous la même direction que *S. Carlo*, mais il est loin de celui-ci pour la grandeur et le luxe. On le compte parmi les plus élégans : sous le rapport d'acoustique il est excellent ; aussi la direction de *S. Carlo* y fait-elle donner souvent les opéras montés pour ce théâtre, principalement les opéras bouffes, avec de petits ballets comiques ; toutefois *Otello* fut écrit d'origine pour le théâtre *del Fondo*.

3° *Teatro nuovo.* Plus petit que le précédent, il sert à donner alternativement des opéras bouffes et des comédies.

4° *Teatro de' Fiorentini.* Celui-ci est encore plus petit, mais il est très gracieux, et la manière agréable dont il est éclairé en fait un joli salon de société. Depuis long-temps il possède une excellente troupe de comédiens, et deux des plus célèbres acteurs d'Italie, Marini et Vestris, dont la compagnie porte le nom. Autrefois, on donnait aussi des opéras à ce théâtre, et, en 1816, Rossini y fit représenter une farce (*la Gazzetta*), qui n'eut pas de succès.

5° Le théâtre *San-Ferdinando* ressemble beaucoup au *Teatro nuovo ;* il est rarement ouvert.

6° *Teatro S. Carlino, et 7° Teatro Fenice.* Ces deux théâtres sont destinés particulièrement pour le peuple. On y donne quelquefois deux représentations par jour pour éviter la foule qui s'y porte ordinairement. Le théâtre *della Fenice*, situé dans la partie basse de la ville, ne donne que de petits opéras-comiques pour le peuple ; ce sont des espèces de farces musicales, qui sont propres à faire connaître l'esprit original de la musique napolitaine. Il serait bon de joindre ici quelques airs populaires de Naples, qui ont un cachet d'originalité et qui ne manquent pas d'intérêt sous le rapport de l'art ; ils ont un genre d'expression qui leur est propre, et dont on ne peut pas se faire idée sans les avoir entendus ; l'exécution de ces airs se maintient par la tradition [1].

(1) Nous donnerons ces airs dans la collection des chants nationaux que nous préparons. (*Note du rédacteur.*)

Parmi les orchestres de Naples, on distingue celui de *S. Carlo*, qui est supérieur à tous les autres. Il est dirigé par *Festa* (époux de la cantatrice qu'on a entendue autrefois à Paris), qui s'est fait beaucoup de réputation par l'exécution vigoureuse des opéras de Rossini. Cet orchestre est toujours bon, mais Festa vieillit; un chef plus jeune et plus énergique le rendrait peut-être excellent. Les morceaux détachés, rarement les opéras entiers, sont quelquefois rendus avec autant de force, de précision, d'ensemble, d'expression et de feu, qu'on pourrait en trouver dans les meilleurs orchestres de Paris.

DES CONCERTS.

Après l'opéra, viennent les concerts. Mais comment parler d'une chose qui n'a lieu que fort rarement? Si quelques-uns des artistes nationaux ou étrangers en veulent donner, ils rencontrent mille obstacles pour obtenir l'autorisation du Gouvernement, pour trouver un local convenable, un misérable orchestre, etc., etc. Et que de chances ne courent-ils pas encore après tout cela pour réussir, s'ils n'ont pas la réputation d'une Catalani ou d'un Paganini! Les concerts des théâtres ne vont pas mieux. Il y a peu d'années qu'on a essayé de donner ici la création de Haydn; mais l'exécution en fut tellement faible et négligée, que par indulgence, nous croyons devoir n'en point parler. Le public n'a pu se faire idée de ce chef-d'œuvre, qui est perdu pour l'Italie. A Naples on ne va au théâtre que pour l'opéra, dont on jouit à son aise, et au-delà duquel on ne conçoit rien qui soit digne d'attention.

On accorde plus de faveur aux réunions particulières qui sont très fréquentées de tous les *dilettanti*, et dont l'état est plus satisfaisant.

Comme nous nous proposons de faire plus tard une mention honorable de tous les amateurs de cette ville, nous nous bornerons à présent à des considérations générales sur le dilettantisme.

Le dilettantisme s'est élevé beaucoup plus haut à

Naples que dans les autres villes d'Italie (Milan excepté) Par le dilettantisme, nous entendons cet amour effréné de la nouveauté qui agite les amateurs vulgaires, et qui est le caractère distinctif du goût de ce siècle. Torrent impétueux qui renverse tout, qui détruit tout, le dilettantisme fait oublier ce qui est essentiellement grand, véritablement beau, et ce qui a hâté les progrès de l'art.

Parmi les salons particuliers, nous n'en avons pu trouver qu'un seul où l'on pouvait entendre quelquefois de la bonne musique d'église de Zingarelli, et de la musique dramatique de Jomelli, et quatre ou cinq où l'on exécutait de la bonne musique instrumentale de Mozart, de Haydn, de Beethoven, de Hummel, Dussek, etc. Il est pénible de dire qu'on avait pesé au trébuchet le mérite de ces grands maîtres dont les ouvrages disparaissent peu à peu des réunions musicales pour faire place au bruit des compositions modernes.

Dans les soirées de la princesse Belmonte-Spinelli, qui ont lieu une fois par semaine, on entend avec les morceaux favoris des opéras en vogue quelques morceaux de Beethoven et de Dussek pour le piano, avec accompagnement : mais la société s'y livre tellement à la conversation, que nous avons pris le parti d'y renoncer après la troisième réunion, parce que nous n'avons pu rien entendre.

Les concerts des nobles (Casino de Nobili) ont lieu chaque mois en hiver; on y entend l'orchestre et les chanteurs du théâtre royal. Parmi les meilleurs morceaux que nous y avons distingués, nous citerons un *nonetto* en *fa* de Mozart, dont le sujet a été pris d'une sonate à 4 mains de ce compositeur; un septuor de Beethoven, plusieurs symphonies de Joseph Haydn, très bien exécutées, quelques petits duos, entre autres celui de Cherubini, *Solitario bosco ombroso,* chanté par S. Lipparini et Mlle Comelli Rubini; enfin un Terzetto de Paer. Mais le peu d'intérêt que la société accorde à cette sorte de musique, fait que les causeries et les conversations ne cessent jamais. Cependant, si Casaciello, bouffe napo-

litain de la nouvelle école, se met à dire un air piquant (*dolce piccante*), comme disent les Italiens, aussitôt le silence se rétablit, et rien ne saurait troubler l'attention avec laquelle il est écouté, ni exprimer l'enthousiasme avec lequel il est applaudi.

Nous avons assisté souvent aux petites réunions musicales, comme celle du colonel Pignalverd, pour le chant; celle de donna Gaetana Morena, pour les quatuors de violon, et les morceaux de flûte, de Berbiguier; celle de Rafaelli Liberatori, dont la femme touche agréablement du piano, et où on trouve les amateurs les plus distingués de la capitale. Nous avons encore entendu dans la maison du conseiller Rogales [1], gouverneur du Collége royal de Musique, deux *Stabat Mater* de Zinganelli, dont l'exécution fut très satisfaisante.

Le premier de ces *Stabat* est à quatre parties, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, paroles du chevalier Ricci : *Stava ahi madre in mar di pianto !* etc. Ce morceau émeut jusqu'aux larmes en plusieurs endroits. Le nom du compositeur, penseur profond, est au-dessus de tout éloge. La connaissance intime qu'il s'est faite des ressources les plus puissantes de l'art musical, lui assure l'empire sur tous les cœurs. Quoiqu'il ait peu d'invention, les récitatifs sont travaillés de main de maître; dans les airs le texte est rendu avec une chaleur et une vérité dramatique supérieures. Dans les morceaux à plusieurs voix on distingue beaucoup d'esprit musical, de sentiment ingénieux, que l'expérience a affermi, surtout dans la fugue qui sert de finale : *Dal mio strale al fin dio sciolto*, où le thème très simple est traité et développé avec toutes les ressources de l'art. Les compositions de ce dernier rejeton de l'excellente école de Naples, resteront toujours comme un trésor pour l'histoire de l'art.

Parmi les chanteurs, M. Pauzini occupe le premier rang : excellent musicien, qui a compris son art, sa puissance est forte et irrésistible. La partie du contralto est

(1) Traducteur de l'ode d'*Anacréon à Safo.*

souvent chantée par la nièce du maître de la maison. M. Lucca, amateur très distingué, s'est chargé du ténor; la partiede la basse, quoique la tâche la plus difficile, a été remplie par l'auteur de ces pages, comme ami de la maison, et du compositeur lui-même. Le second *Stabat Mater*, à deux voix, *soprano* et *alto,* avec accompagnement de violoncelle, paroles du même : *quat dolor, quat pena atroce, mentre pende in Filio in croce*, etc., produit moins de sensation que le premier; peut-être y a-t-il un peu de monotonie dans son plan. Pour nous, nous donnons la préférence au *Stabat* à quatre parties, qui, selon nous, porte plus au cœur, quoique celui à deux parties mérite beaucoup d'estime sous le rapport de la science. La société était très brillante, et l'exécution a fait honneur au cardinal Ruffo, comme un des plus zélés protecteurs de l'art musical.

MUSIQUE MILITAIRE.

Pour compléter les détails de l'état de la musique de ce pays, nous ne pouvons manquer de parler de la musique militaire, qui y appartient essentiellement, quoique rarement elle fait à elle seule une catégorie séparée. On conçoit aisément qu'il ne s'agit pas ici de cette musique militaire qui consiste en exécution des morceaux tirés des opéras et des ballets. Un pareil pot-pourri ne mérite guère l'attention de l'homme de goût; mais de la musique caractéristique originale, qui enflamme le courage, élève l'ame, et porte le soldat aux plus grandes actions. Si nous ne sommes pas tout-à-fait satisfait de nos recherches, nous devons dire cependant ce que nous avons pu y trouver sous ce rapport.

Après la dissolution de l'armée napolitaine, en 1821, tous les corps se sont séparés de façon qu'il n'est resté qu'un seul orchestre dans la garde royale qui fait actuellement le service; cet orchestre était toujours considéré comme un des meilleurs de l'armée, et comme nous avons eu plus d'une fois l'occasion de l'entendre, nous l'avons réellement trouvé très bien organisé.

MUSIQUE D'ÉGLISE.

Or qui comincian le dolenti note.

La musique sacrée est entièrement perdue pour les Italiens de nos jours. Pendant l'été, nous avons assisté avec assiduité à toutes les fêtes d'église à Naples: elles y sont très nombreuses et très importantes. Nous nous sommes trouvé partout où nous avons pu seulement espérer d'entendre quelque chose de bon, en fait de musique religieuse; mais c'était une peine perdue, et rien ne saurait nous déterminer à recommencer cette épreuve. Qui pourra reconnaître la patrie des Scarlati, Vinci, Pergolesi, Leo, Durante, Caffaro, après avoir entendu les fatras qu'on y joue maintenant? Qui oserait, sans offenser leurs ombres immortelles, louer ces colifichets qui succèdent à présent au style grandiose et religieux de l'ancienne musique d'église? Si on demande aux compositeurs actuels les causes de cette décadence, ils répondent dans toute la sincérité de leur ame, et avec assurance : «Nous écrivons pour le « public, qui ne veut que cette musique; nos églises res- « teraient abandonnées si nous hasardions de remettre en « vogue le style de nos prédécesseurs.» On a tellement perdu le sentiment du beau et du sublime, qu'on est devenu incapable de sentir et de concevoir la musique d'autrefois.

Ce que nous avons pu entendre de mieux en fait de musique d'église, fut 1° les 24 et 25 juillet, à l'église de Saint-Giacomo; 2° le 15 août, à la chapelle du roi, pour la fête de la sainte Vierge.

Le jour de Saint-Jacques, toute la musique était de G. Tritto, premier maître de chapelle de S. M.; le 13 août, de Luigi Mosca, second maître de ladite chapelle. Tritto est un habile contrapuntiste, versé dans la connaissance de la musique ancienne, et capable d'écrire dans le genre sérieux avec beaucoup d'effet. Il ne manque que de brillant dans l'instrumentation : les effets d'harmonie et des instrumens étaient pour lui *una terra incognita*. Il fait promener ses violons et ses instrumens à vent dans

des ritournelles peu intéressantes, et ne sait pas utiliser son orchestre dans l'accompagnement. Quelquefois il passe au style théâtral, et finit d'une manière commune.

Luigi Mosca, qui, par ses rares qualités, jouissait d'une grande considération [1], avait aussi des connaissances très étendues en musique, et ne cédait pas beaucoup à Tritto; même il instrumentait avec plus de goût que ce dernier : ses compositions sont bien écrites pour les chanteurs, et produisent beaucoup d'effet.

Le personnel de l'orchestre et des chanteurs de la cour se compose de beaucoup d'hommes de mérite et d'anciens serviteurs. L'orchestre est dirigé par Festa. L'organiste Parisi mérite une mention honorable, pour son jeu savant et plein d'harmonie. Il nous a rappelé souvent le célèbre Sommer, organiste de la cour de Vienne; c'est le plus grand éloge que nous puissions faire de ses talens.

Les vêpres ont commencé par une énergique symphonie, probablement de Tritto, suivie d'un *Dixit* nouvellement composé par le même auteur, mais dont l'introduction était trop longue. Le premier verset fut chanté par le jeune castrat Villani, qui a produit au commencement quelque effet, par une bonne intonation et un timbre agréable, mais qui n'a pu se soutenir jusqu'à la fin, à cause de la faiblesse de sa voix et du manque de diction de son chant.

Le second verset : *Virgo virtutis*, chanté par le jeune ténor Gorgiali, a produit peu d'effet aussi, parce que ce chanteur, qui ne manquait pas de culture, avait peu de voix et se servait trop des *fioriture*. Le terzetto *Juravit Domine*, chanté par deux castrats et le tenor Nozzari, a produit une sensation agréable sur les auditeurs. Le soprano Tarquini, âgé de trente-six ans, nous a paru supérieur à tout ce que nous avons pu entendre en ce genre, sans excepter Crescentini et Marchesi. Sa voix est d'une beauté et d'une pureté incomparables; son école n'est pas tout-à-fait irréprochable; il manque d'accent dans l'exé-

(1) Cet éloge de Mosca ne nous paraît pas justifié par ce que nous connaissons de ses compositions.

(*Note du rédacteur.*)

cution, et son trille n'est pas assez ferme. Nozzari a surchargé son chant de passages de bravoure qui ne convenaient guère à l'auguste enceinte où il se trouvait. *Judicavit me* fut chanté par Tarquini, avec accompagnement obligé de clarinette et de basson, et donna l'occasion à ce chanteur de faire briller son beau talent.

Le dernier verset: *Gloria patri,* que Nozzari a dit, nous a paru un véritable contre-sens rempli de réminiscences théâtrales et de motifs de danse; heureusement qu'il contenait une bonne fugue, à la fin de laquelle l'auteur s'est montré en grand compositeur, et qui nous a décidé à nous étendre sur cet ouvrage, qui sera peut-être son dernier [1]. A peine la première partie était finie que le public se mit à sortir; quelques personnes seulement sont restées jusqu'à la fin. Nous avons entendu encore un superbe *Magnificat* en *la* mineur de L. Leo, qui nous a paru digne de cet auteur. L'exécution manquait d'ensemble, peut-être par la singulière distribution de l'orchestre, placé dans deux longues tribunes, de façon que les musiciens ne se voyaient guère et n'allaient pas ensemble. A la chapelle du roi, l'orchestre était disposé en fer à cheval, ayant le directeur au milieu, et l'exécution était plus satisfaisante.

Le 25 juillet, on a célébré une fête solennelle dans la même église; une messe et trois motets de Tritto étaient ce qu'il y avait de mieux; mais ces ouvrages avaient les qualités et les défauts de *Dixit,* dont nous venons de parler.

Le 15 août, on exécuta une messe de Louis Mosca. Cette messe n'est pas un ouvrage de premier ordre, mais il contient des beautés qui la placent dans le nombre des bonnes compositions de ce genre. L'auteur y a évité le défaut local du pays, qui est de tomber toujours dans le style théâtral. Les idées sont simples, claires, se tiennent, et se suivent bien. Mosca, quoiqu'il n'égale pas Tritto en contrepoint, est au-dessus de ces compositeurs du jour qui traitent tous les genres de la même manière.

(1) En effet, Tritto est mort peu de temps après que ceci fut écrit.
(*Note du rédacteur.*)

Notre impartialité cependant nous prescrit de dire la vérité, et de ne pas déguiser que Mosca ne nous paraît pas être à la hauteur du véritable style d'église, qui se manifeste toujours par la simplicité et l'élévation des sentimens religieux; mais c'est quelque chose que de résister au torrent.

Avant de terminer, nous voulons donner à nos lecteurs l'état du personnel de la chapelle royale, qui est, comme on va le voir :

CHANTEURS.

4 Castrats (deux sopranos et deux altos).
4 Ténors.
4 Basses-tailles.
Sans compter les solos ci-dessus mentionnés.

INSTRUMENTISTES.

6 Premiers violons, conduits par Festa.
6 Seconds violons, conduits par Giuliano.
2 Altos.
2 Hautbois.
2 Clarinettes.
2 Bassons.
2 Cors.
2 Trompettes.
3 Violoncelles.
1 Basse.
2 Organistes, qui font le service chacun à leur tour.

Rossini, pendant son séjour à Naples, avait composé une messe pour l'église de Saint-Ferdinand, où elle fut exécutée. Cet ouvrage, qui ne lui a coûté que deux jours de travail, se ressent beaucoup de cette précipitation, et n'a rien au-dessus du médiocre.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Concours annuels.

SUITE.

Jeudi, 7 de ce mois, les concours de l'École royale de musique ont continué pour le violoncelle et le chant, dans la grande salle, en présence du public qui, cette fois, s'est conformé aux réglemens.

L'école de Duport, comme celle de Janson et de Berthaut, brillait surtout par la beauté du son. Entre les mains de ces artistes, le violoncelle était un instrument majestueux et noble, dont les fonctions étaient principalement de chanter avec ame. Depuis lors, les violoncellistes ont appris à multiplier et à vaincre de plus grandes difficultés; mais il me semble que ce qu'ils ont gagné d'un côté, sous le rapport de la prestesse de l'archet, ils l'ont perdu de l'autre, quant à la qualité du son. M. Max. Bohrer même ne me paraît pas à l'abri de tout reproche à cet égard; je ne crois cependant pas que ces deux qualités s'excluent l'une l'autre. Dans les traits les plus difficiles, on parviendrait à tirer du son si l'on s'y exerçait avec soin, et si l'on travaillait les troisième et quatrième cordes avec énergie.

Le défaut de sonorité dont je viens de parler, m'a paru très considérable dans les élèves qui se sont présentés au concours cette année. Il a sans doute été pris en considération par le jury, puisque celui-ci a décidé qu'il n'y avait pas lieu à décerner de premier prix. Toutefois, il est juste de dire que le jeu de ces élèves est en général net et sage, que le maniement de leur archet paraît facile et qu'ils phrasent bien. Un triomphe complet les attend l'année prochaine s'ils acquièrent dans l'intervalle un style plus large et un son plus volumineux. N'y ayant point eu

de premier prix, le second a été partagé entre M. Charles Thomas, élève de M. Norblin, et Tilmant jeune, élève de M. Vaslin. M. Boisseau, élève de M. Norblin, a obtenu un accessit.

Le concours de chant est toujours attendu avec impatience, car c'est en lui qu'on cherche des espérances pour l'avenir de nos théâtres lyriques. Par un hasard qu'il est difficile d'expliquer, aucun sujet du premier ordre ne s'était présenté dans les classes depuis plusieurs années, en sorte que les concours avaient plutôt fait naître le découragement que donné l'espoir de renouveler avantageusement nos chanteurs. Quoique le jury n'ait pas jugé cette année qu'il y eût lieu d'accorder un premier prix, on a pu voir que les ressources sont devenues plus réelles, et que l'avenir se présente sous un aspect plus satisfaisant que dans les années précédentes. Ce qui existe dans les classes, mais qu'on n'a point entendu, n'est pas moins rassurant. Plusieurs voix réelles s'y trouvent maintenant réunies, et n'ont besoin, pour paraître, que du temps nécessaire aux études. M. Banderali n'ayant pris possession de ses fonctions de professeur de chant que depuis peu de mois, n'a pu rien fournir pour le concours de cette année, car on ne peut former un chanteur que par de longues études; les talens de ce genre ne s'improvisent pas. Il faut donc encore attendre; mais cette fois, du moins, tout porte à croire que ce ne sera pas en vain.

Je dois signaler un abus qui se présente chaque année, et qu'il serait temps de faire disparaître : je veux parler de la manie qu'ont plusieurs professeurs de ne faire chanter que des airs italiens à des jeunes gens qui sont destinés à devenir des chanteurs français. L'autorité a cru devoir appeler en France un professeur de chant italien : à la bonne heure; que sa classe soit le refuge de tous les Français qui se destinent à faire usage de leurs talens dans les pays étrangers; mais que du moins les autres professeurs consentent à préparer des ressources pour nos théâtres. La langue française présente dans le chant des difficultés d'articulation qu'on ne peut vaincre que par un long travail :

aussi remarque-t-on que tous les élèves qui ont été formés par des maîtres de chant italien ont une mauvaise prononciation. Ajoutez à cela que les professeurs français ne connaissent pas assez la langue italienne pour enseigner à la chanter comme il faut. Dans le fait, leurs élèves prononcent aussi mal l'italien que le français lorsqu'on les habitue à ne chanter que de la musique italienne.

Parmi les élèves qui se sont présentés au concours se trouvait une demoiselle Alvarez, qui a une voix de contralto assez puissante. En voulant augmenter son volume de son, cette jeune personne pousse sa voix avec effort et de la manière la plus vicieuse. Il en résulte qu'il est souvent au-dessus du ton, ce qui s'appelle chanter faux dans toute la force du terme. Du reste, Mlle Alvarez a beaucoup à travailler pour apprendre à phraser son chant, au lieu de le jeter par hachures, comme elle fait presque toujours. Sa vocalisation est aussi bien mauvaise.

M. Hurteaux, comme je l'ai dit en parlant du concours de vocalisation, a une voix de basse pure, pénétrante, et de l'ame. J'ose prédire qu'il sera un chanteur s'il travaille avec soin, et s'il veut tout ce qu'il peut. Il a très passablement chanté l'air du *Siége de Corinthe, Chef d'un peuple,* etc. En lui accordant un second prix en partage, le jury lui a montré ce qu'il pense de ses moyens, et ce qu'il attend de ses efforts.

Mlle Tuelle est une de ces cantatrices en herbe qui ne daignent point chanter d'airs français, et qui cependant sont loin de bien chanter ceux des opéras italiens. Cette jeune personne ayant de la voix et de la facilité, il me semble qu'elle peut mieux employer ses facultés qu'elle ne l'a fait au concours. Ce n'est point en surchargeant de traits inutiles une phrase de chant qu'on prouve son habileté. Les choses ne sont bonnes que lorsqu'on les fait à propos. Il y a souvent plus de mérite à dire avec simplicité quelques mesures dans leur véritable caractère, et à respirer à propos, que dans un fatras de traits incohérens. Je parle un langage sévère à Mlle Tuelle, parce qu'elle a des moyens

réels qu'elle peut utilement employer. Elle a partagé le second prix.

Mlle Miller chante agréablement; sa prononciation française est bonne; ses inflexions sont souvent heureuses; mais sa voix est bien faible; je dirai presque insuffisante : ce qu'elle fait entendre est joli; mais ce n'est pour ainsi dire que du chant en miniature. Mlle Miller a obtenu un second prix en partage. Je pense qu'elle ne pourra jamais aller au-delà.

La séance de lundi, 11, était destinée aux instrumens à vent. La classe de clarinette n'a rien offert qui méritât l'attention du jury ni de l'assemblée. La France est incontestablement dans un état d'infériorité à l'égard de l'Allemagne, sous le rapport de cet instrument. Il est temps qu'elle en sorte, et que les élèves apprennent à jouer avec justesse, à respirer à propos, à phraser, à adoucir le son, et surtout à éviter les accidens qu'on nomme *couacs*, en se servant d'anches plus faibles. Il faudrait aussi éviter de gâter le goût de ces jeunes gens, ce qui ne peut manquer d'arriver si on continue à leur faire jouer de la musique détestable, comme le morceau du dernier concours. Il y a des concertos de Baermann, qui sont très bons et qui sont propres à former leur talent; pourquoi ne les leur fait-on pas étudier?

Les cors étaient faibles aussi cette année. Forcés d'entrer dans la musique des régimens, pour vivre ou pour échapper à la conscription, ces jeunes gens gâtent leur talent, donnent à leur qualité de son une teinte cuivreuse et perdent la sûreté de l'intonation. C'est un mal très considérable, auquel il est difficile d'apporter du remède. Un second prix seulement a été décerné à M. Valgalier, élève de M. Dauprat.

Un second prix seulement a été aussi accordé au jeune Vallière, élève de M. Vogt, pour le hautbois; mais cette fois ce n'est que par prudence que le jury n'en a point décerné de premier. En considérant l'extrême jeunesse de cet élève (il n'est âgé que de douze ans), on a pensé qu'il

fallait laisser mûrir l'admirable talent de cet enfant entre les mains de son habile maître, et que ce serait peut-être l'anéantir que de le livrer à lui-même trop tôt. M. Triebert, de la même classe, a obtenu un accessit.

Quatre bassons se sont fait entendre; tous ont de grands défauts qu'ils ne rachètent point par des qualités remarquables. Ces défauts sont principalement de manquer de justesse et de style. M. Petit, élève de M. Gebaur, a obtenu un second prix : c'est de l'indulgence.

Le concours de flûte a offert un talent extrêmement remarquable dans la personne de M. Dorus, jeune virtuose qui s'est formé par les soins constans de M. Guillou, lequel s'est montré pour lui non-seulement un maître, mais un père. C'est à cet habile professeur que la plupart des orchestres de Paris sont redevables des flûtistes distingués qui y brillent. Le jeune Dorus s'est placé dès son début au premier rang parmi ceux-ci par la beauté de sa qualité de son, la pureté de son embouchure, l'ensemble de ses doigts et de son coup de langue dans les difficultés, et l'élégance de son style. Espérons qu'il ne s'arrêtera pas en si beau chemin, et qu'il sentira qu'un artiste n'est jamais arrivé au point où il peut atteindre.

Une tâche difficile était réservée au jury chargé de prononcer sur l'habileté mécanique de quinze pianistes, tous fort habiles dans le mécanisme; car, hélas! ce n'est plus que de cela qu'il est question quand il s'agit du piano. Le morceau choisi pour le concours des demoiselles était la fantaisie de M. Kalkbrenner, qui est connu sous le nom de *Effusio musica.* Huit concurrentes s'étaient présentées pour disputer le prix : à la rectitude de la pose de la main, à la facilité du doigté, il était facile de voir qu'elles étaient toutes redevables de leur instruction au respectable M. Adam. Trois d'entre elles ont partagé le premier prix : ce sont Mlles Carbeault, Darroux et Sarrauton. La première a réuni l'unanimité des votes : elle méritait cette distinction. Le second prix a été partagé entre Mlles Rodolphe et Mazelin.

Le concerto en *ré* mineur de M. Kalkbrenner a été le

sujet du concours des jeunes gens. Parmi sept concurrens, le jury a surtout distingué M. Codine, qui avait obtenu le second prix l'année dernière, et le jeune Chollet, petit prodige, sorti, comme le premier, de la classe de M. Zimmerman. Le premier prix a été partagé entre eux. Il n'y a point eu de second prix.

Rien de plus brillant que le concours de violon. Les violonistes furent de tous temps la gloire du Conservatoire; cette gloire se perpétue. Deux élèves, MM. Artot et Millault, ont joué comme des professeurs. Le premier s'est montré dans toute la séduction des dons naturels les plus heureux; le second, qui ne paraît pas jouir d'une facilité aussi prodigieuse, s'est appuyé sur les principes d'une école parfaite, et a pu lutter sans désavantage. Le premier prix leur a été partagé. M. Artot est élève de M. Auguste Kreutzer; c'est dans la classe de M. Baillot que M. Millault a puisé son instruction. Un second prix, fort brillamment disputé, a été partagé entre M. Amé, élève de M. Baillot, et M. Masset, élève de M. Habeneck.

C'est par cette séance remarquable que les concours ont été terminés cette année. En somme, ils ont été satisfaisans. Il y a progrès dans l'école en quelques parties, parce qu'il y a augmentation d'émulation. Le feu sacré est rallumé : il ne s'agit plus que de l'entretenir.

En rendant compte dans la dernière livraison du jugement de l'académie royale des beaux-arts, j'ai oublié de dire qu'un deuxième second grand prix de composition musicale a été accordé à M. Nargeot : je m'empresse de réparer cette erreur.

FÉTIS.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On doit de la reconnaissance à tous les hommes de bien qui consacrent leur fortune et leur temps à perfectionner

les hommes par l'éducation. Or, rien n'est plus propre à conduire à la civilisation que le goût de la musique. Ce n'est donc pas un médiocre service à rendre à l'humanité que de la populariser. Il est remarquable que nos départemens les plus riches et les plus avancés en civilisation (ceux du Nord et de l'Ouest), sont aussi ceux où la musique est cultivée avec le plus de succès.

Pénétré de cette idée, M. Moulin, libraire à Rennes, a conçu le projet de fonder une école de musique religieuse dans cette ville, et a mis ce projet à exécution au mois de mars dernier. Loin d'en vouloir faire une spéculation, M. Moulin consacre à cette institution une partie de sa fortune. Il ne se contente pas de donner aux enfans une éducation gratuite, il accorde même à ces enfans une indemnité pour le temps qu'ils emploient à l'étude du solfège et du chant. Un pareil désintéressement est bien rare; puisse-t-il être imité !

De toutes les anciennes provinces de France, la Bretagne est une de celles où l'art musical est le moins cultivé. Le chant, tel qu'on l'exécute dans les églises, est affreux, car chacun prenant le ton selon la nature et la portée de sa voix, chante au diapason qui lui convient, en sorte qu'il n'est pas rare d'entendre le même chant exécuté à la fois à la tierce, à la quarte et à la quinte. On peut juger quelle cacophonie en résulte, et ce que peut être l'organisation musicale du peuple breton. C'est pour mettre un terme à de pareilles horreurs que M. Moulin vient d'instituer son école de musique religieuse. Déjà plus de cinquante élèves lui ont été fournis par les écoles primaires, sur plus de deux cent cinquante qu'il a essayés. On peut espérer que d'ici à deux ou trois ans cette utile institution donnera de bons résultats. Honneur au citoyen zélé qui donne ce bel exemple, et qui n'espère ni ne désire d'autre récompense que d'être utile !

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Darmstadt. M. Chelard, arrivé nouvellement de Munich en cette ville, a eu l'honneur d'être présenté à S. A. le grand-duc, qui a daigné l'accueillir de la manière la plus flatteuse. Après avoir entretenu M. Chelard sur son opéra de *Macbeth*, et l'avoir félicité sur le succès qu'il venait d'obtenir à Munich, ce prince, qu'on peut appeler à juste titre *la providence des artistes*, a parcouru la partition, dont il a paru fort satisfait, et a donné des ordres pour qu'on s'occupât de la mise en scène de cet ouvrage sur le théâtre de la cour. S. A. a fait ensuite remettre à M. Chelard un témoignage de sa munificence. Ce compositeur doit se rendre à Berlin en quittant Darmstadt.

— Les nouvelles théâtrales d'Italie offrent ordinairement peu d'intérêt pendant la saison d'été; mais elles ont été rarement si stériles que cette année. Voici ce que nous en avons recueilli jusqu'ici.

A Palerme, la chute de l'opéra de Donizetti: *Otto mese in due ore*, a obligé l'entrepreneur de monter promptement un ancien ouvrage, et c'est la *Caritea* qui a obtenu la préférence. Les chanteurs qui ont paru sont Mlle Hazzon (*Diégo*), Boccacini (*Alfonso*), et Mosca (*Rodrigo*). Le public a remarqué dans cet ouvrage deux duos qu'il a applaudis.

Pendant la foire de *Sinigaglia*, on joue l'*Otello*, qui est distribué de la manière suivante: *Otello* (Tacchinardi), *Rodrigo* (Jean-Baptiste Gennero), et *Desdemona* (Amalie Brambilla). On s'accorde à donner des éloges à la manière dont ces chanteurs s'acquittent de leur emploi.

A Padoue, on a joué, le 15 juillet, *Semiramide*, où la signora Annette Parlamagni a chanté le rôle principal. Mlle Lauretti Fanna, jouait *Arsace*, *le basso cantante*, Moncada remplissait le rôle d'*Assur*, et Paolo Ziglioli celui d'*Idreno*. Moncada a été fort applaudi et méritait de

l'être; mais la Parlamagni était indisposée, et n'a pu donner que des preuves de bonne volonté.

Matilde di Sabran a été jouée à Udine, le 16, par la Dardanelli, la Pedrotti et Gummirato (Corradino). Ce dernier s'est fait vivement applaudir dans son air de sortie et dans l'air du second acte. On a aussi distingué la Pedrotti, dans sa cavatine et dans son duo avec Dardanelli: *No, Matilde, non morai.*

Mme Adelaïde Rinaldi, cantatrice nouvellement arrivée d'Odessa, s'est fait entendre à Venise, dans un concert de la société *Apollinea*, et a été applaudie dans plusieurs morceaux.

A Milan, on s'est décidé à donner au théâtre *della Scala* l'opéra de Gnecco : *la Prova d'un opera seria*. Cet ouvrage a dû être joué le 30 juillet. Mme Fanni Corri Paltoni y doit être la *prima donna*.

LONDRES[1]. Le comité, chargé d'organiser la fête musicale de *Manchester*, a offert mille livres sterling à Mlle Sontag pour y chanter pendant quatre jours, et cent livres à M. Pixis pour l'accompagner. Cette somme de *mille livres sterlings* n'a point paru suffisante à Mlle Sontag; cent livres sterlings à peu près par morceau lui semblaient indignes d'elle! Cependant, comme les fêtes de Manchester et celles d'York se trouvaient très rapprochées l'une de l'autre, et que Mlle Sontag pouvait chanter aux uns et aux autres dans l'espace d'une dizaine de jours, elle proposa de s'engager pour les deux villes ensemble, moyennant la somme de 2,300 liv. pour elle, et 400 liv. pour M. Pixis; mais le comité de York avait déjà conclu un autre engagement, et la proposition de Mlle Sontag n'a pu être acceptée. Ainsi donc, si York y avait accédé, Manchester aurait terminé à des conditions si exorbitantes; *deux mille cinq cents livres sterl.* pour une ou deux douzaines d'airs! On peut demander aux membres du comité de Manchester s'ils ont réfléchi au nombre d'infortunés qu'on pourrait soulager avec une pareille somme! Je connais la

(1) Cet article est extrait de l'*Harmonicon*, juillet, n° 7.

réponse d'avance : « Les fonds provenant de ces fêtes sont destinés aux pauvres. » Cela est vrai, mais peut-on supposer qu'en prodiguant l'argent d'une manière aussi irréfléchie, on trouve beaucoup de bénéfice lorsque les fêtes sont terminées ? Elles ont été instituées dans un but très louable, et pendant long-temps elles ont été dirigées de manière à produire d'heureux résultats; mais si l'on voulait se jeter dans des dépenses aussi inconsidérées que celle dont il est question, sous le prétexte d'une *institution de charité,* on appauvrirait le pays pour remplir la poche de quelques étrangers avides.

La troisième représentation au bénéfice de Mlle Sontag a complétement échoué, malgré l'intérêt qu'elle présentait aux amateurs. A peine la recette a-t-elle pu couvrir les frais.

Les derniers concerts à bénéfice qui ont été donnés dans la saison dernière à Londres sont ceux de Velluti, des frères Herrmann de Munich, de M. Mori, de M. Vogt, de Pio Cianchettini, de Minasi, de Mme Schutz, de M. de Bériot, de M. et Mme Puzzi, des frères Bohrer, de M. Begrez, et de M. Torry.

A l'exception d'une fantaisie pour le cor, qui fut exécutée par M. Plott, la matinée musicale de Velluti, qui eut lieu à *Argill-Rooms,* le 26 mai, était entièrement composée de chant. Velluti y a chanté un air de Mercadante, *Sorgete, amici cari*, un duo de Nicolini avec Mme Pasta, et un autre duo de Rossini, *Questo cor,* avec Mme Caradori. Curioni, Pelligrini, Mmes Pasta et Caradori y ont aussi chanté chacun un air. L'assemblée était nombreuse et brillante.

Il n'en fut pas de même du concert des frères Herrmann, qui fut donné dans la même matinée à *Willis-Rooms*, car il y avait fort peu de monde. Les pièces vocales de ces chanteurs ont eu peu de succès en Angleterre. Un flûtiste irlandais, nommé M. Cuddy, s'est fait applaudir à ce concert dans une fantaisie.

M. Mori est un violoniste aimé des Anglais; son concert qui eut lieu le 30 mai à Argill-Rooms, fut très brillant. Il y joua un concerto de Mayseder, et une concertante avec M. Moschelès : ces morceaux furent très applaudis.

Le jour suivant, M. Vogt a donné sa matinée dans la même salle. Il y avait réuni les talens de M. Cramer sur le piano, de MM. Labarre et de Bériot sur la harpe et sur le violon, de MM. Curioni, Begrez, de Begnis, Zuchelli, et de Mmes Stockhausen et Schutz.

Le 6 juin, a eu lieu la matinée musicale de Mr Pio Cianchettini, où l'on entendit le bénéficiaire, MM. Labarre, Mori et Huerta. La partie vocale était confiée à Mme Caradori, à miss Cianchettini et à M. Torri. Le 9, Mme Schutz réunit dans la salle d'Argyll-Roomsles talens de Mmes Pasta et Sontag, ainsi que ceux de MM. Moschelès, Pixis, Bohrer, Spagnoletti et Mori. La recette fut très considérable.

Le 18, M. de Bériot, secondé par Mlle Sontag, Mmes Stockhausen et Schutz, et M. Labarre, a donné une matinée charmante, où il s'est fait entendre dans un rondo de Viotti, dans un air varié de sa composition, et dans son duo pour harpe et violon sur des motifs de *Moïse*. Mme Stockhausen a chanté un de ses airs suisses, et Mme Schutz un air allemand. M. Oury dirigeait l'orchestre, et M. Labarre tenait le piano.

Le concert de M. et Mme Puzzi, qui eut lieu le 11, fut surtout remarquable par le chant. On y entendit Mmes Pasta, Sontag, Morin, Stockhausen, Brambilla, Puzzi, et MM. Curioni, Zuchelli, de Bégnis, Begrez, Pellegrini, etc. M. Puzzi y a exécuté un trio pour cor, harpe et violon, avec MM. Labarre et de Bériot.

Quoique le concert de M. Bohrer fût sous le patronage de quatre membres de la famille royale, il n'avait point attiré une brillante assemblée. Les chanteurs étaient à peu près les mêmes qu'aux concerts précédens. Mme Max. Bohrer, qu'on n'a point entendue à Paris, a joué un trio de Beethoven pour le piano, et des variations de sa composition sur l'air, *The Swiss-Boy*.

M. Begrez est depuis long-temps en faveur près de la haute société anglaise qu'on nomme la *fashion :* aussi ses concerts sont-ils ordinairement fort brillans. Élève du Conservatoire de France, et en particulier de Garat,

cet artiste ne s'est cependant point élevé, comme chanteur, au-dessus du médiocre; mais c'est un homme de bonne compagnie, qui a pris les manières anglaises et qui plaît aux ladys. A l'exception de Mlle Sontag, tous les chanteurs étrangers se trouvaient réunis à ce concert, qui eut lieu le 18 juin. M. Stockhausen y a joué de la harpe, M. de Bériot, du violon, et M. Scappa, du piano. L'assemblée était nombreuse, quoique le prix du billet fût d'une guinée.

Le concert de M. Torri (20 juin) fut le dernier de la saison; ce furent encore les mêmes chanteurs, auxquels il faut ajouter Mlle Sontag, qui en firent les honneurs. On y entendit aussi MM. de Bériot, Labarre, Torri et Sedlacek.

On voit que si les concerts à bénéfice sont nombreux à Paris, dans la saison, ce n'est rien en comparaison de ceux de Londres, puisque ceux-ci se succèdent pendant près de deux mois, à un ou deux jours de distance; souvent même il y en a plusieurs dans la même journée. Telles sont les ressources de ce pays qu'elles semblent inépuisables pour les artistes. Mais il ne suffit pas que ceux-ci aient du talent, il faut qu'ils soient protégés par quelque famille puissante, car sur cette terre de la liberté tout se fait par le patronage. Là, l'homme de talent n'est point accueilli avec ces égards qu'on lui prodigue en France, et qui rehaussent sa dignité: l'estime des Anglais ne se manifeste que par l'or qu'ils donnent. J'ai vu de grands artistes qui s'accommodaient fort de cette manière d'être estimés, et qui se vengeaient du reste en se moquant des *fashionables*.

CORRESPONDANCE.

Paris, 8 août 1828.

A M. Fétis, *rédacteur de la* Revue musicale.

Monsieur,

J'ai lu avec plaisir, dans un des derniers numéros de la *Revue musicale*, que dans les concerts que M. Hummel vient de donner à Varsovie, il a fait entendre un nouveau concerto de sa composition, que l'on cite comme un ouvrage très remarquable. Permettez-moi d'annoncer, par votre organe, aux nombreux admirateurs du talent de M. Hummel, que ce concerto est ma propriété, l'ayant acquis de l'auteur en même temps que sa grande méthode de piano, et que devant recevoir incessamment le manuscrit, je m'empresserai de le livrer au graveur pour en faire jouir le public.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma haute considération.

A. Farrenc,
Professeur et éditeur de musique,
et l'un de vos abonnés.

ANNONCES.

L. Spohr, Piétro d'Albano, opéra romantique en deux actes, partition réduite pour piano.

On vend les morceaux séparés.

D° Le même ouvrage arrangé pour piano seul.

D° Ouverture du même opéra, arrangée à quatre mains pour le piano.

D° *Idem*. A grand orchestre.

D° *Idem*. Arrangée en harmonie.

D° Deuxième double quatuor pour 4 violons, et 2 altos et 2 violoncelles; op. 77.

D° Le même ouvrage arrangé en *quintetto* pour piano-forté, 2 violons, alto et violoncelle. *Idem*, en *quatuor* pour 2 violons, alto et basse. *Idem*, pour piano seul. *Idem* pour piano à quatre mains.

D° Troisième symphonie à grand orchestre. *Idem* pour piano seul. *Idem* pour piano à quatre mains.

A Berlin, chez Schlesinger, libraire et marchand de musique. A Paris, chez Maurice Schlesinger, éditeur de musique, rue de Richelieu, n° 97.

—Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, dédié à M. Auguste Kreutzer, de la chapelle du roi, et professeur à l'École royale de musique, par Joseph Clavel, professeur adjoint à l'École royale de musique; op. 6. Prix : 6 fr.

Paris, J. Frey, éditeur de musique, place des Victoires, n° 8.

M. Clavel paraît avoir étudié avec fruit les ouvrages des grands compositeurs du genre instrumental. L'ouvrage que nous annonçons prouve qu'il a acquis des connaissances positives dans ce genre. L'*andante*, le menuet et le morceau final surtout, sont d'un bon caractère et d'une bonne facture. Le premier morceau nous a paru moins heureusement conçu; il est coupé de beaucoup de détails qui ne manquent pas d'un certain intérêt, mais qui auraient besoin d'être entremêlés de phrases de chant plus gracieuses et plus larges. Le travail des parties est nécessaire dans le style du quatuor, mais il faut éviter qu'il tombe dans la sécheresse.

SUR LA RÉORGANISATION DÉFINITIVE

De l'Opéra-Comique.

A peine le titre de cet article est sorti de ma plume, et je m'étonne de l'avoir écrit. Est-ce bien le mot de *réorganisation* que j'ai voulu employer? Et si je ne me suis pas trompé, suis-je bien préparé à toutes les rumeurs qui vont s'élever contre moi? Qu'est-ce donc qu'on *réorganise*, me demandera l'ancien sociétaire qu'on écarte de ce qu'il avait regardé jusqu'ici comme sa propriété, et qui voit son revenu converti en une pension insuffisante pour son existence? Osez-vous bien parler de *réorganisation*, s'écriera le pensionnaire dont l'engagement n'est pas respecté, ou le modeste employé qui n'a point à regretter les superfluités du luxe, mais le strict nécessaire qui l'empêchait de mourir de faim? Ou servez-vous d'un mot qui ne soit pas pour nous une insulte, ou du moins expliquez-nous le sens que vous attachez à celui-là!

Voilà ce qu'on pourra me dire, voici ce que je répondrai : Naguère, ma voix retentit à diverses reprises en faveur des jeunes musiciens que le gouvernement élève à grands frais, et qui, faute d'occasions pour employer leurs talens, traînent ensuite une existence ignorée. Je demandais l'établissement d'un second théâtre d'opéra-comique. Que fîtes-vous alors? Vous invoquâtes votre privilége, vous vous crûtes menacés de perdre votre *palladium*, et rien ne fut négligé pour conjurer ce fantôme de second théâtre dont vous vous faisiez une image terrible. Tout réussit au gré de vos souhaits, et l'autorité décida que s'il est permis de multiplier les théâtres de vaudeville et de mélodrame, dont les produits sont comme non avenus, sous le rapport de la littérature et des arts, il ne l'est pas d'accorder des ressources plus étendues aux poètes, aux musiciens, aux chanteurs, dont les succès tournent au

profit de la gloire nationale. Qui vous eût dit alors que ce second théâtre, que je demandais au nom des compositeurs, serait un jour votre plus ferme appui, aurait passé près de vous pour un extravagant? Cependant, s'il existait, il serait aujourd'hui votre refuge: que dis-je? par cela même que vous pourriez aller ailleurs, on ne voudrait pas vous laisser sortir.

Les priviléges sont comme la censure : excellens qu'ils sont en apparence, pour ceux qui les exploitent à leur profit, il ne s'agit que de les conserver; mais c'est là le difficile. Mille circonstances peuvent les faire passer en d'autres mains; alors celui qui les défendait s'élève contre leurs entraves; alors seulement on sent les avantages du droit commun qui protége chacun également, sans distinction et sans acception de personnes. L'expérience seule peut vous éclairer à cet égard; encore n'est-elle pas toujours profitable. Il est peu d'acteurs qui n'aient maudit cent fois les journaux dont l'aiguillon les contraint à tenir les yeux ouverts sur leurs défauts, et qui mêlent quelquefois d'odieuses personnalités à de justes critiques. Les sociétaires de l'Opéra-Comique n'avaient pas été des derniers à souhaiter que la censure vînt à leur secours, en imposant silence à ces journaux incommodes. Qu'arriva-t-il? la censure fut établie; mais, dans le même moment, une audacieuse spoliation, protégée par le silence forcé de la presse périodique, vint priver ces mêmes sociétaires de leurs droits, et prépara, par des désordres incalculables, l'état de choses qui ne pouvait avoir pour terme que la *réorganisation* (puisqu'il faut que je me serve de ce mot) dont quelques uns sont maintenant victimes. Alors on regretta cette liberté de la presse contre laquelle on lançait auparavant l'anathème, et l'on reconnut qu'il faut se soumettre aux inconvéniens des choses utiles pour en recueillir les avantages. Heureusement il se trouva quelques écrivains courageux dont la voix généreuse prit la défense des opprimés; l'autorité fut éclairée, et tout rentra momentanément dans l'ordre.

Ce qui se passe aujourd'hui a beaucoup d'analogie avec

les circonstances que je viens de citer. Sans parler de l'art musical, dont ceux qui font et défont les théâtres ne s'occupent guère, les comédiens ont dû voir que, malgré toutes les raisons qu'ils ont alléguées pour qu'il n'y eût qu'un seul théâtre d'opéra-comique, on en peut citer aussi qui démontrent la nécessité qu'il y en ait un second. Celui-là serait utile à tout le monde, même aux privilégiés. Mais si l'on n'était pas sans espoir de voir disparaître les obstacles qui s'opposent à son existence, cet espoir vient de s'évanouir, sinon pour toujours, au moins pour longtemps; car si l'on en croit les nouveaux privilégiés, leur privilége porte textuellement que l'autorité s'interdit d'en accorder aucun autre pour le même genre de spectacle pendant toute la durée de celui-là, c'est-à-dire, pendant trente ans. Quoique le fait paraisse peu croyable, il est facile de démontrer que l'autorité s'est vue dans la nécessité d'en agir ainsi. Il faut pour cela, reprendre les choses de plus haut.

Il y eut une époque où *vingt-six* théâtres existaient à Paris : tous étaient dans la prospérité, ou du moins se soutenaient, parce qu'on ne s'était point encore habitué aux dépenses énormes qui écrasent aujourd'hui les entreprises dramatiques. Parmi ces théâtres, on en trouvait six où l'on jouait l'opéra-comique. Ce fut alors, comme je l'ai dit ailleurs, que les compositeurs français se distinguèrent le plus, et qu'ils fondèrent la réputation de leur école. Ce fut aussi à la même époque que la plupart des acteurs, que nous avons vus briller pendant vingt-cinq ans, se formèrent. Bonaparte vint et réduisit à *sept* le nombre des théâtres, sous le prétexte de protéger le goût de la littérature et d'empêcher une concurrence dangereuse pour les entrepreneurs; car il est remarquable que ce sont toujours ces motifs qu'on allègue lorsqu'on refuse la liberté des théâtres. Comment voulez vous, dit-on, que des entreprises dramatiques dont le nombre n'est pas limité puissent se soutenir et faire de bonnes affaires? belles raisons! comme si un théâtre n'était pas une véritable maison de commerce, et comme si l'on empêchait qu'il

s'établît un trop grand nombre de marchands de draps, de nouveautés, ou d'épiceries, sous le prétexte qu'ils se nuiraient mutuellement. Il y aurait des théâtres en faillite? Qu'importe, et depuis quand le gouvernement se charge-t-il de prévenir la déconfiture des négocians? En pressant le principe de la restriction, on arrive aux maîtrises, aux obstacles de tout genre opposés à l'industrie : que dis-je? on en vient à la nécessité de noyer une partie des populations trop considérables qui, évidemment, gêne l'autre.

Ce n'est que de la liberté que naît l'industrie. Ayez plusieurs théâtres pour le même genre de spectacle, ils se rendront meilleurs, par la nécessité de piquer la curiosité du public et de l'attirer à eux. Alors, vous aurez des acteurs, des chanteurs, des compositeurs, des poètes, des décorateurs qui auront du talent. L'émulation fera ce que ne peuvent faire ni les subventions, ni les priviléges : elle préviendra la ruine de l'art dramatiqne, et créera des ressources pour l'avenir. Que si un théâtre, ou même plusieurs sont mal administrés et finissent par être en faillite, laissez les autres profiter de l'exemple, et fiez-vous-en à l'intérêt particulier, qui calcule mieux ce qui lui convient que vous ne pourriez le faire.

Ne craignez pas, d'ailleurs, qu'on abuse de cette liberté d'élever des théâtres nouveaux. Il y a chez les capitalistes un instinct de l'intérêt bien entendu qui les défend contre l'excès de production. S'il y a des momens d'erreur et d'engouement à cet égard, on en revient bientôt à ce qui est raisonnable. En définitive, il faut que l'argent produise intérêt; c'est cette considération qui fait qu'avec le temps tout prend une juste mesure dans la société. Quant à ceux qui se trompent et qui font de mauvaises spéculations, ce sont leurs affaires, et non celles du gouvernement ou de l'autorité. Si une entreprise tourne mal, hé bien! on l'abandonnera, et l'on fera maison nette.

Maison nette. Voilà le seul moyen de recommencer sur nouveaux frais et sur de meilleures bases, quand on reconnaît les erreurs qui ont été commises. Supposons qu'un

marchand veuille louer une boutique, et qu'on ne consente à lui faire bail qu'à la condition qu'il paiera les dettes de son prédécesseur ; quels que soient les avantages de l'emplacement, si cet homme est assez imprudent pour accepter de pareilles charges, elles l'accableront, et lui-même sera bientôt dans la même position que celui dont il aura pris la place. Telle est cependant l'histoire de la concession de l'Opéra-Comique par privilége. C'était aussi par privilége qu'il existait auparavant ; mais comme on ne fait guère de concessions libres de toute redevance, avec ce privilége il avait fallu prendre les préfets du palais, les commissaires impériaux, les gentilshommes de la chambre, les directeurs, etc. D'abord, ce furent des protecteurs, puis on en vint aux administrateurs, et l'on finit par les dissipateurs. On avait vécu d'illusions ; on s'était reconnu un capital qu'on n'avait pas fourni ; on s'était fait des pensions sans avoir de caisse pour les payer ; on avait pris à bail une salle à titre onéreux, et tellement onéreux qu'on ne pouvait la quitter sans payer aux propriétaires une lourde indemnité, et sans racheter d'eux tout le matériel qu'on avait établi soi-même et à ses frais ; de plus, on se réveille un jour avec quatre ou cinq cent mille fr. de dettes criardes. On croyait n'avoir de relations qu'avec le caissier, et c'est aux huissiers qu'il faut avoir affaire.

Ce n'est pas tout : une salle nouvelle a été construite sur des terrains achetés par l'autorité à ceux qui les avaient acquis d'elle, mais avec cette différence qu'elle les paie quatre ou cinq fois plus cher qu'elle ne les avait vendus. Cette salle coûte des sommes énormes et gêne fort l'intendant-général de la liste civile : comment sortira-t-on de tous ces embarras ? Eh ! vraiment, rien de plus simple : on *donnera* le privilége de l'Opéra-Comique pour trente ans, et l'on imposera seulement au concessionnaire la légère obligation de payer la salle, de liquider les fonds sociaux, d'assurer les pensions qui ne s'élèvent qu'à la somme annuelle d'environ *cent soixante mille francs*, de payer les quatre ou cinq cent mille francs de dettes, d'indemniser les propriétaires de l'ancienne salle, et de

créer le matériel de son exploitation dans la nouvelle. — Allons donc! quelle folie! où trouver un homme assez benin pour se charger de tout cela? — Il est trouvé. — Mais il est perdu d'avance! — Il est trouvé, vous dis-je : le temps nous apprendra le reste. Mais comme il est juste de protéger celui qui se montre si facile en affaires, on lui sacrifie musiciens, poètes, acteurs, et son privilége est de nature à mettre tout le monde dans sa dépendance absolue. Ainsi se font les choses dans notre pays.

M. Ducis est donc directeur de l'Opéra-Comique aux conditions que je viens de dire, et je doute que beaucoup de gens envient son sort; mais enfin il a accepté sa position, et dans le fait ce sont ses affaires et non les nôtres. Il ne deviendra justiciable de la critique que du moment où il mettra au jour le résultat de ses opérations; jusque là, il est libre et ne doit compte qu'à ses capitalistes. Bornons-nous donc à dire ce qui intéresse le public dans le nouvel ordre de choses qui se prépare, c'est-à-dire ce que nous avons appris concernant la composition de la troupe qu'on lui offrira bientôt. Je ne repondrais pas que tout cela fût de la plus grande exactitude. En matière de théâtre, ce qui est vrai le matin cesse de l'être le soir. L'intérieur des coulisses est le pays des métamorphoses. La position de chacun varie d'heure en heure, et avec elle les opinions et jusqu'aux physionomies prennent un aspect différent. Tel acteur qui disait beaucoup de mal de son directeur à midi, fait l'éloge de ses qualités deux heures après; tel autre, qui lui semblait dévoué, devient tout à coup son ennemi. Les deux mobiles de toutes ces passions sont l'argent et l'amour-propre. Les acteurs ne diffèrent des autres hommes qu'en ce que, placés dans un contact continuel d'intérêts de l'un ou de l'autre genre, leur sensibilité est plus souvent excitée et partant plus irritable. A cela près, bonnes gens, et qu'on peut diriger plus facilement qu'on ne croit, pourvu qu'on s'y prenne avec quelque adresse.

Pour en venir à mon conte, car j'ai bien peur que ce ne soit que de l'histoire fort incertaine, on dit que les comé-

diens ayant signé l'acte de dissolution de leur société, M. Ducis se trouva sans acteurs à la prise de possession de son administration; mais le même jour son secrétaire écrivit aux anciens sociétaires pour leur faire part des propositions qu'on voulait leur faire. Elles consistaient pour les uns en six mille francs d'appointemens fixes et des *feux*, en quatre mille francs pour les autres, le tout calculé d'après l'idée que le directeur s'était faite de leur mérite respectif. Ces offres étaient accompagnées d'une déclaration portant que les acteurs qui ne les accepteraient pas ne seraient plus admis à l'avenir à l'Opéra-Comique. Il paraît qu'elle ne fut pas aussi bien accueillie qu'on l'avait esperé, et qu'on se vit obligé de doubler à peu près le tarif qu'on avait établi d'abord, sous peine de se trouver avec une belle salle, mais sans troupe chantante.

Voici le nom des acteurs que l'on dit être engagés jusqu'à ce jour : Chollet, Vizentini, Feréol, Valère, Lemonnier, Damoreau, Moreau, acteur qu'on a vu autrefois au Gymnase dramatique, Mmes Prader, Rigaut, Prévost, et Boulanger. Ponchard a, dit-on, refusé de s'engager et doit voyager pendant un an; Huet, Lafeuillade et madame Paul n'ont point reçu de propositions du nouveau directeur. Le premier de ces acteurs passera peut-être au Theâtre-Français; le second ira à Bruxelles. On nomme Martin et Mme Lemonnier parmi les anciens sociétaires qui reparaîtront sur la scène pendant un temps plus ou moins long, et même on assure que Dérivis fera partie de la nouvelle troupe.

Quant aux pensionnaires, dont les appointemens avaient été très élevés pendant les troubles de 1827, il paraît que le nouveau directeur ne reconnaît pas leurs engagemens; mais ceux-ci lui rendent la pareille en ne reconnaissant pas M. Ducis; ils ont formé une opposition juridique à tout ce qui vient de se faire, et le procès est entamé. Il se pourrait qu'il fût quelque peu scandaleux, et qu'il donnât lieu à quelques débats dont tout le monde ne sera pas satisfait. On sait que ces pensionnaires sont MM. Tilly,

Thianny, Firmin, Guiaud, Leclere, Génot, Cavé, Mme Casimir et Mlle Colon.

Le temps nécessaire à la formation de la troupe, et le besoin de rendre l'ancienne salle au moins habitable jusqu'à ce que la nouvelle soit achevée, ont obligé M. Ducis à faire une clôture dont la durée n'est pas connue positivement, quoiqu'on annonce l'ouverture du théâtre pour le 15 septembre. Avant que celle-ci ait lieu, il est nécessaire que le nouveau directeur fasse un traité avec les auteurs, car l'article 3 de la loi du 19 janvier 1791, lui interdit de jouer leurs pièces sans en avoir reçu d'eux l'autorisation. Cet article est ainsi conçu :

« Les ouvrages des auteurs vivans ne pourront être re-
« présentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue
« de la France, sans le consentement formel et par écrit
« des auteurs, sous peine de confiscation du produit total
« des représentations, au profit des auteurs. »

Le décret de l'assemblée nationale, en date du 19 juillet de la même année, la loi du 25 prairial an III, le décret impérial du 8 juin 1806, et la circulaire du ministre de l'intérieur aux préfets, en date du 12 octobre 1812, ont confirmé depuis lors les dispositions de cet article.

Un décret impérial a fixé la quotité du droit que paient les entrepreneurs de théâtres des départemens aux auteurs, en raison de la population des villes; mais les conventions sont demeurées libres entre les auteurs et les directeurs de la capitale. Aussi, lors de la réunion des acteurs des théâtres Feydeau et Favart, en l'an X, un traité fut fait entre eux et les compositeurs et poètes qui avaient des ouvrages aux deux théâtres. Tout y fut prévu, la quotité des droits pécuniaires, les entrées, les billets, la lecture des ouvrages, leur mise en scène, la distribution des rôles et le droit de retirer les pièces. Ce traité, qui avait pour base la société, telle qu'elle existait alors, a dû tomber avec elle : il est donc devenu indispensable d'en faire un autre.

Sur la demande de la commission des auteurs, la société

générale de ceux-ci a été convoquée et s'est assemblée mardi, 19 de ce mois. Les auteurs se sont engagés, sur l'honneur, les uns envers les autres, à ne point faire de traités particuliers avec le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, et à se conformer au traité général qui doit être fait immédiatement. L'assemblée a nommé une commission à laquelle elle a donné plein pouvoir de discuter et de rédiger les bases de ce traité : cette commission, nommée au scrutin, se compose de MM. Auber, Boieldieu, Catel, Delrieu, Dupaty, Fétis, Moreau, Planard et Scribe.

J'examinerai dans un autre article ce qui concerne la réorganisation sous le rapport de l'exécution, partie importante, trop négligée depuis long-temps à l'Opéra-Comique.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation du Comte Ory,

OPÉRA EN DEUX ACTES,

Paroles de MM. Scribe et Delestre-Poirson, musique de M. Rossini.

Ce n'est pas un événement de peu d'importance dans les fastes dramatiques que la réunion de deux célébrités telles que celles de MM. Scribe et Rossini, pour la production d'un ouvrage lyrique. Avec deux noms semblables le succès est connu d'avance. Personne ne songe à s'informer si les vers du poète sont spirituels; aucun doute ne s'élève sur le talent du musicien. Nul ne vient avec l'intention de juger, car le jugement est déjà porté. Tel est le privilége qu'on acquiert par des triomphes nombreux et mérités : il est la juste récompense du talent.

J'ai eu plusieurs fois occasion de parler du *Comte Ory* lorsqu'on forma le projet de l'arranger en opéra. Le bruit s'était alors répandu que cet ouvrage ne serait autre chose qu'un ancien vaudeville de M. Scribe sur lequel on parodierait la musique de l'opéra de circonstance *Il Viaggio a Reims*, que Rossini avait écrit à l'occasion du sacre du roi. Je dis alors franchement ma pensée. Il me semblait qu'il était peu digne de deux hommes tels que MM. Scribe et Rossini de se réunir pour faire un *pasticcio* sur un vaudeville, et cela pour le premier théâtre de la nation. Selon ma coutume j'exprimai ma pensée sans ménagement, parce que je pense qu'il n'y en a point à garder, même avec ses amis, quand il s'agit de dire ce qu'on croit la vérité. Plus tard, j'appris qu'on m'avait induit en erreur; que la pièce nouvelle n'avait de rapport avec l'ancienne que par le sujet; qu'on n'avait eu d'autre but en l'arrangeant que d'utiliser une musique fort belle qu'on n'avait point assez entendue, car l'opéra italien n'avait eu que trois représentations; enfin, que Rossini, échauffé par les situations musicales qu'il avait trouvées dans l'ouvrage, avait écrit beaucoup plus de morceaux nouveaux qu'il n'avait eu le dessein de le faire. Je fis connaître au public cette nouvelle version, et je pris le parti d'attendre pour juger de tout cela par moi-même. En définitive, les faits n'étaient exacts ni d'un côté ni de l'autre. C'est ce qu'on verra par l'analyse suivante.

En 1816, MM. Scribe et Poirson donnèrent au théâtre du Vaudeville un acte dont le sujet était tiré de la ballade si connue du *Comte Ory*. La pièce paraît faible aujourd'hui, lorsqu'on la compare aux bons ouvrages du fécond et spirituel auteur d'une foule de productions charmantes; mais on y trouve cependant des traits heureux qui décèlent déjà beaucoup de tact et de goût. Elle eut du succès.

J'ai dit que ce vaudeville n'avait qu'un acte: cela était insuffisant pour placer tous les beaux morceaux du *Voyage à Reims*. M. Scribe conçut donc le projet d'ajouter un acte à celui qui existait déjà; mais pour cela il fallait faire d'assez notables changemens à celui qui devait devenir le

second : c'est ce que M. Scribe a fait en se proposant surtout de servir avantageusement les intérêts du musicien plutôt que de chercher à faire une bonne pièce. Un couplet de l'ancien vaudeville fournit le sujet du premier acte de l'opéra. Voici ce couplet :

Quoi! répond-elle à l'ermite,
Dans votre pieux séjour,
Par vos soins on guérit vite
Du mal que l'on nomme amour ?
Ma fille, venez, courage!
Alors le cœur plein d'émoi,
Lise entre dans l'ermitage;
Mais jugez de son effroi :
Ce saint anachorète,
Ce dévot, ce prophète,
C'était lui, c'est encore lui, } *bis.*
C'est le comte Ory. }

Près du château de Formoustier, résidence habituelle d'une jeune veuve, que le comte Ory n'a pu voir sans en devenir amoureux, est un ermitage où ce fléau de la vertu des femmes s'est retiré, dans l'espoir de pénétrer au château. Une robe d'ermite, des cheveux et une barbe grise le rendent méconnaissable à tous les yeux. Raimbaud, chevalier, compagnon des folies du comte, l'a suivi dans ce lieu sous un autre déguisement, et s'est chargé d'épier les occasions favorables pour servir ses amours.

Ainsi que le dit la chanson, tout le canton vient consulter le pieux ermite : il *accueille* les jeunes filles, et finit par leur promettre des maris; il se charge, en faveur des paysans, de rendre leurs femmes sages; il guérit les maux inconnus; enfin c'est un homme précieux que tout le monde aime dans le pays.

Cependant le gouverneur du comte Ory, que la disparution de son élève inquiète, le cherche avec une partie de sa cour et le jeune page Isolier, cousin de la comtesse de Formoustier et fort amoureux d'elle. Celui-ci, dans l'espoir de voir sa belle parente, conduit le gouverneur près de son château dans le moment où une foule de jeunes filles descend de l'ermitage en chantant les qualités

de l'ermite. Le gouverneur présume que le saint homme n'est autre que le comte, et bientôt il n'en doute plus lorsqu'il apprend que c'est depuis huit jours, époque où il a disparu, que l'ermite habite dans le pays. Il s'éloigne pour chercher son escorte, afin de forcer le comte à le suivre.

Resté seul, le page se trouve en présence de l'ermite qui le reconnaît aussitôt, et lui fait confidence de son amour pour la comtesse de Formoustier. Mais comment pénétrer dans le château? aucun homme n'y est reçu. Il avait imaginé un moyen, mais il lui paraît trop téméraire.

Le comte.

« Parlez...parlez, jouvenceau.

Isolier.

« Je voulais d'une pèlerine
« Prenant la cape et le manteau,
« M'introduire dans ce château. »

Le comte.

« Bien! bien...le moyen est nouveau.
(*à part.*)
« On peut s'en servir, j'imagine. »

On conçoit quel est le plan du comte: il se promet de mettre à profit la confidence de son page si son déguisement actuel ne peut lui servir.

La comtesse vient consulter l'ermite sur *une langueur qu'elle ne peut bannir*. Le comte lui dit qu'il faut qu'elle aime. C'est bien ce qu'elle fait; mais l'objet de son amour est le page Isolier, et ce n'est pas ce que veut le comte. Pendant qu'il cherche à perdre son rival dans l'esprit de la comtesse, son gouverneur revient avec son escorte; le comte est reconnu, et prend gaîment son parti sur sa mésaventure. Ainsi se termine le premier acte.

Le second, sauf quelques changemens dans la disposition des scènes, est à peu près l'ancienne pièce. Le théâtre représente l'intérieur du château. La comtesse et les dames de sa suite s'y occupent d'ouvrages de broderies et de tapisserie. L'orage gronde, et des pèlerins chantent à la porte pour obtenir l'hospitalité. Dame Ragonde, vénérable suivante de la comtesse, va leur ouvrir, et revient annoncer

que ce sont de pauvres pèlerines qui n'ont échappé qu'avec peine aux poursuites du comte Ory et de ses chevaliers. — Combien sont-elles? — Quatorze. — C'est beaucoup; mais on n'en doit pas moins leur prodiguer tous les secours.

On devine que ces pèlerines ne sont autres que le comte et ses compagnons de plaisir. On leur sert des fruits et du laitage, ce qui est bien frugal pour de pareils convives; mais l'un d'eux a trouvé du vin excellent, et tous lui font fête dès qu'ils sont restés seuls. Ils boivent, chantent, et se livrent à la gaîté la plus folle. Mais bientôt le retour de la comtesse et de ses femmes les oblige à reprendre un extérieur plus modeste. On les conduit dans leur appartement, et le comte Ory est placé près de la chambre de la comtesse. Celle-ci se dispose à se livrer au sommeil quand la cloche du château se fait entendre. C'est le page Isolier, qui vient annoncer que le frère de la comtesse et les maris de ses dames d'honneur sont de retour de la Palestine, et qu'ils arriveront à minuit. Lui-même est bientôt instruit du séjour des pèlerines dans le château. Leur nombre et les détails qu'on lui donne ne lui laissent point de doute; il instruit la comtesse et ses femmes de ce que sont ces pèlerines. Le danger est pressant. Isolier promet de défendre celle qu'il aime. On se retire, et le page reste seul avec sa maîtresse dans l'obscurité. Le comte, guidé par son amour, s'approche de la comtesse; mais au lieu d'elle c'est son page qu'il embrasse. Tout à coup l'on entend le son des trompettes qui annonce le retour des croisés : on apporte des lumières. Les compagnons du comte Ory paraissent dans une galerie où ils sont prisonniers; le comte apprend qu'il a été joué par son page, demande merci pour ses chevaliers, et se retire avec eux par une porte secrète. Alors on ouvre la grande porte du château; les maris retrouvent leurs femmes, *qui n'ont point reçu d'hommes depuis cinq ans*, et la comtesse est unie à celui qu'elle aime, par son frère.

Dans l'arrangement de cette pièce, M. Scribe n'a eu qu'un but; celui de fournir des occasions de musique à Rossini. En faisant taire son nom malgré le succès, il a prouvé le peu d'importance qu'il attache à ce canevas : il

ne faut donc pas en mettre plus que lui dans l'examen des défauts qu'il n'a pu éviter. Le plus grand, selon moi, est de manquer à la fois d'intérêt et de véritable gaîté. De l'intérêt, on sent qu'un pareil sujet n'en comporte pas; de la gaîté, on ne peut en chercher que dans les situations ou dans le dialogue. Or les situations sont trop uniformes pour qu'elles puissent l'inspirer, puisqu'il s'agit seulement d'un homme qui se déguise pour séduire une femme, et le récitatif est peu propre à faire ressortir ce qu'il y a de piquant dans le dialogue.

Le défaut inhérent aux sujets de la nature du comte Ory, c'est qu'on ne peut représenter ce qui en fait le fond. Il faut en quelque sorte louvoyer, et chercher à faire deviner ce qu'on ne peut dire. L'intention du poète n'est pas toujours saisie par le public, et dès lors l'action languit. Souvent même, l'impossibilité de s'expliquer ou de laisser voir ce qu'il faudrait montrer engendre des contre-sens et des absurdités. Par exemple, que le comte Ory, dans la ballade, fasse une orgie dans le couvent avec ses compagnons, cela est naturel, car ces messieurs n'ont point envie de passer pour des saints aux yeux des nonnes qu'ils traitent sans façon; mais dans la pièce, il s'agit de surprendre la comtesse, de l'enlever, de... On me comprend. Il est important de ne pas l'éclairer sur le danger qu'elle court; il n'est donc pas possible de supposer que le comte Ory soit assez ennemi de lui-même pour se livrer à des éclats qui doivent la désabuser, et il n'est pas probable que quatorze hommes qui chantent à pleine voix sous les voûtes sonores d'un château n'y soient pas entendus. Cette invraisemblance a frappé tout le monde.

Le premier acte est un hors-d'œuvre, mais on ne doit pas s'en plaindre puisque, tel qu'il est, il a permis de placer avantageusement les plus beaux morceaux du *Viaggio a Reims*. Seulement il serait à désirer qu'on y coupât quelques longueurs. La représentation a duré près de deux heures et demie, quoique l'entre-acte ait été fort court: c'est trop pour deux actes, dont le sujet est si léger. Venons à la musique.

Depuis long-temps on désire que Rossini écrive un opéra nouveau et vierge pour la scène française. Il y a peut-être plus de vanité nationale que de véritable amour de la musique dans ce désir ; car, quoi que fasse ce compositeur extraordinaire, il n'imaginera rien de plus beau que *Moïse*. Il est vrai qu'on espère qu'il modifiera son style pour les exigences de nos conventions dramatiques, et que ses innovations réveilleront nos sensations émoussées par un usage immodéré de sa musique italienne. Les morceaux qu'il a écrits expressément pour le *Siége de Corinthe*, pour *Moïse*, et ceux qu'il vient de composer pour *le Comte Ory*, prouvent d'ailleurs que son esprit pénétrant et flexible a saisi le caractère convenable à la musique française. Mais d'un autre côté le travail a cessé d'être un plaisir pour lui ; il aime le repos, et il est bien difficile qu'il ne cherche point à utiliser dans ses ouvrages nouveaux quelques anciens morceaux peu connus.

On pourrait, à la rigueur, considérer la musique du *Comte Ory* comme une production nouvelle, puisque le plus grand nombre des morceaux qu'on y trouve a été composé expressément pour cet ouvrage, et puisque les autres appartiennent à un opéra italien qui n'a été entendu que de peu de personnes. Cependant il faut avouer que Rossini s'y montre en général plus affectionné aux formes de sa manière primitive que dans ses derniers ouvrages. Les *crescendo*, les *cabalettes*, les répétitions symétriques des phrases y sont plus sensibles; soit qu'il ait considéré ces choses comme plus appropriées au style de l'Opéra-Comique auquel appartient le genre de l'ouvrage, soit qu'il ait manqué de temps pour les supprimer dans ce qu'il a emprunté au *Viaggio a Reims*.

Les morceaux qui ont été parodiés sont : 1° l'introduction jusqu'à la scène du gouverneur et du page ; 2° l'air de la comtesse, *une lente souffrance ;* cet air était chanté par Mme Damoreau, alors Mlle Cinti, dans *il Viaggio a Reims ;* 3° le finale du premier acte, qui est formé avec le *quatuor dicesimo* de cet opéra ; 4° le *duo* chanté par Adolphe Nourrit, et Mme Damoreau, *Ah ! quel respect,*

madame, qui était chanté dans la même pièce par Donzelli et Mme Pasta.

Parmi les autres morceaux que j'ai cru reconnaître aussi est le duo d'*Isolier* et du *Comte Ory, une Dame du haut parage*, un fragment chanté par Levasseur, dans la scène cinquième du premier acte, sur ces paroles :

« Lui qu'on adore,
« Lui qu'on implore,
« Serait-ce encore
« Le comte Ory ?

et enfin la marche de la comtesse et de sa suite, au premier acte, que je crois avoir été tirée d'*Eduardo e Cristina.*

Tout le reste a été composé expressément pour l'ouvrage. J'ai surtout remarqué l'air de Levasseur, *veiller sans cesse*, où le compositeur a trouvé moyen de présenter la belle voix du chanteur dans ses cordes les plus favorables ; toute l'introduction du second acte, qui est ravissante, le chœur des chevaliers : *ah ! la bonne folie*, le morceau des buveurs :

« Qu'il avait de bon vin,
« Le seigneur Chatelain !

et enfin le trio : *à la faveur de cette nuit obscure.*

Une prodigieuse variété d'effets, de moyens d'instrumentation neufs et piquans, et de combinaisons élégantes, se font remarquer dans cette production du plus beau génie musical de cette époque. Tout y est facile pour les chanteurs, tout y fait briller naturellement leurs qualités. On sent partout un air de maître, une puissance de talent qui domine et maîtrise l'auditoire. Personne ne peut rester indifférent ou distrait en écoutant cette musique. Elle est pénétrante, *incisive*, et commande l'attention de ceux mêmes dont elle ne satisfait pas le goût. Il est peu de morceaux où l'on ne trouve quelque chose qui remue les sens, et plusieurs, tels que le *quatuor dicesimo*, et l'introduction du second acte sont parfaits d'un bout à l'autre. Que si l'on me demande s'il y a beaucoup d'idées nou-

velles, des choses inconnues et qui sortent de la manière de Rossini dans son nouvel ouvrage, je répondrai franchement que non : du moins ne l'ai-je pas remarqué. C'est toujours Rossini; mais Rossini se modifiant en homme de beaucoup d'esprit et en musicien qui produit à volonté les effets dont il a besoin. Je crois l'avoir déjà dit, il n'a jamais existé de grands musiciens qui n'aient eu un cachet particulier résultant de leur manière d'être habituelle. On ne pourrait essayer de le changer sans cesser d'être soi-même, et sans se faire le copiste d'un autre. La nature n'accorde aux individus les mieux organisés qu'un certain nombre d'idées particulières plus ou moins considérable. Qu'on les dépense en peu d'années, ou dans le cours d'une longue vie, peu importe : quand le cercle en est parcouru, il faut recommencer. Heureux ceux qui, comme Rossini, ont été traités en enfans gâtés, à qui l'on ne refuse rien de ce qui peut être donné. Que pourrait-il ajouter à sa gloire ? que pourrait-il faire qui rendît sa réputation plus universelle ? Toutes les faveurs de la nature, toutes celles de la fortune, qu'un artiste peut raisonnablement désirer, lui ont été prodiguées; qu'il en jouisse en paix; qu'il multiplie nos plaisirs en multipliant ses ouvrages, mais ne soyons pas injustes et n'exigeons pas qu'il soit plus qu'un homme. Sa part est assez belle.

Rien de plus satisfaisant que l'exécution vocale du nouvel opéra ! Adolphe Nourrit s'y est montré vraiment parfait. Il est impossible de chanter avec plus de goût, plus de suavité qu'il ne l'a fait dans toute la durée de son rôle. Je ne finirais pas si je voulais citer les traits où il a mérité les applaudissemeus du public. Il phrase à merveille, et sait donner à sa voix une séduction irrésistible. Ses progrès ont été très remarquables sous tous les rapports depuis deux ans. J'ajouterai que comme acteur il montre une intelligence peu commune; son jeu a de la finesse ou de la véhémence à propos. Enfin, il me parait être le sujet le plus distingué qu'il y ait eu à l'Opéra depuis que je fréquente ce spectacle.

Mme Damoreau chante aussi avec une perfection rare,

mais sa manière est plus uniforme. Si elle pouvait varier davantage son style, et surtout mettre quelquefois plus d'énergie dans son accent, personne ne l'emporterait sur elle.

Levasseur, basse admirable à qui il ne manque que de la chaleur pour n'avoir point de rival, Levasseur, dis-je, a supérieurement chanté son air du premier acte. Le timbre de sa voix, doux et fort à la fois, se prête à toutes les modifications du son. Il est peu de chanteurs de son emploi qui pourraient exécuter le trait descendant de ces paroles :

« Du gouverneur
« D'un grand seigneur.

où il tient le *la* pour descendre ensuite sur le contre *fa* avec une force de son qui domine l'orchestre. Ses *fioritures* sont de bon goût, et il les exécute avec facilité.

La voix de contralto de Mlle Mori fait un très bon effet dans tous les morceaux où elle se fait entendre. Si cette cantatrice pouvait perdre un peu de sa mollesse habituelle, elle pourrait prétendre aux plus beaux succès. Dabadie prononce bien, et a fort bien dit son air note et parole, *dans ce lieu solitaire*, qui n'a pas eu tout le succès qu'il méritait, peut-être parce qu'il rappelle trop par sa coupe ce qu'on nomme dans nos vaudevilles des *couplets de facture.*

C'est avec beaucoup de plaisir que je signale un talent qui était en quelque sorte resté inconnu jusqu'à ce jour, et qui vient tout à coup de prendre une place distinguée : je veux parler de Mlle Javureck qui a joué et chanté à merveille le rôle du page *Isolier.* Sa voix a du mordant, et en même temps de la flexibilité ; sa prononciation est nette et sa personne est très agréable. Au théâtre surtout il est vrai qu'il n'y a que le premier pas qui coûte. Le voilà fait ; Mlle Javureck n'a plus qu'une carrière facile à parcourir.

Enfin, pour terminer ce que j'avais à dire sur l'exécution, je dois parler de l'effet qu'ont produit le *quatuor dicesimo* et les autres morceaux d'ensemble des che-

valiers, morceaux dans lesquels, outre les chanteurs que je viens de nommer, Alexis Dupont, Ferdinand Prévost, Massol et Dabadie jeune ont chanté avec une justesse inattaquable et un ensemble parfait.

Pour la première fois l'orchestre était dirigé avec le violon, et la disposition avait été changée. Soit que les musiciens n'aient pas encore contracté l'habitude de ces nouveautés, soit qu'ils n'eussent point fait assez de répétitions, l'exécution n'a pas été irréprochable.

Tous les détails de la mise en scène du comte Ory ont été très soignés. La vérité des costumes, des accessoires et des décorations ne laisse rien à désirer.

Il faut que le nouvel entrepreneur de l'Opera-Comique y prenne garde : c'est une véritable invasion sur son domaine que M. Lubbert vient de faire. Ce n'est pas avec une exécution négligée qu'il pourra lutter contre la perfection de masses et de détails que l'Opéra vient d'offrir dans un ouvrage de genre que l'on pourra lutter contre lui. Placé entre l'Opéra qui lui prend son genre élevé, et le Gymnase qui joue dans ses vaudevilles des pièces musicales plus fortes que celles qu'on faisait autrefois, il faudra que l'Opéra Comique fasse de grands efforts pour résister sans désavantage.

FÉTIS.

— Mme Pasta est en ce moment à Paris, et se dispose à partir pour l'Italie. On avait espéré qu'elle donnerait quelques représentations au théâtre Italien, mais elle n'a point accédé aux propositions qui lui ont été faites.

— De retour de son voyage en Angleterre, Mlle Sontag a fait hier sa rentrée dans la *Donna del Lago;* nous rendrons compte de cette représentation.

— Le célèbre violoniste M. Rode, est en ce moment à Paris. Il est descendu à l'hôtel du Congrès, rue de Rivoli.

— C'est par une erreur que nous avons indiqué le prix du *Messie de Haendel*, publié par M. Gasse à 36 fr. ; il est de 45 fr.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Naples. *L'Alexi*, opéra nouveau dont nous avons annoncé la mise en scène, n'a obtenu que deux représentations au théâtre Saint-Charles.

La Tosi, qui est arrivée à Naples depuis quelques jours, doit débuter au même théâtre dans *Bianca e Gernando* de Bellini.

Le 19 juillet dernier, Mlle Bonini a paru pour la dernière fois dans le rôle de *Semiramide* : elle s'est rendue ensuite à Bergame, où elle est engagée.

On annonce pour le 19 août, jour anniversaire de la naissance du Roi, un ballet allégorique nouveau composé par le chorégraphe Salvator Taglioni.

Parmi les opéras qui seront représentés l'automne prochain, on cite la *Giovanna d'Arco* de Vaccai.

Barbaia a cédé le ténor David à l'entreprise du théâtre *Valle*, à Rome, pour les mois de septembre, octobre et novembre, moyennant la somme de trois mille ducats.

La première apparition de Tamburini au théâtre *del Fondo* a eu lieu, le 15 juillet, dans le rôle de Dandini de la *Cenerentola* : son succès a été complet. Après la représentation, le public l'a appelé sur la scène ainsi que Rubini, et Louis Pacini. Le même soir, un ballet intitulé la *Simia brasiliana*, a réussi.

Les chanteurs Timoléon Alexander et Lauretti, ont eu du succès au théâtre *Nuovo* dans la *Cenerentola*. Le 17 juillet Perugini et Mme Angélique Gandolfo, amateur, ont paru sur le même théâtre.

Le jeune ténor Manzi est mort à Naples, le 27 juillet, à la suite d'un coup de sang.

Palerme. Dans le mois dernier, on a représenté dans cette ville la *Caritea*. Boccacini, qui a chanté le rôle d'*Alfonso*, et Hazzon, qui remplissait celui de *Diego*, se

sont fait vivement applaudir; mais Mlle Funch n'a eu que peu de succès dans le personnage de *Caritea*.

Vicence. L'entreprise de l'opéra de cette ville n'est point heureuse cette année. Elle a fait représenter, le 26 juillet, *Giulietta e Romeo* de Vaccai et le ballet de *Gabriella de Vergy*; mais sans aucun succès. La salle était presque vide à la première représentation. Les habitans de Vicence sont maintenant moins occupés des soins du théâtre que de suivre des processions occasionnées par une sécheresse excessive dont il n'y a point eu d'exemple dans le pays. Mmes Belloc et Rubini ont eu quelques applaudissemens dans le premier acte de *Giulietta*; mais il n'en fut pas de même dans le second. Au reste il paraît que l'entrepreneur avait mis beaucoup de négligence dans la mise en scène et dans les accessoires. L'opéra et le ballet sont tombés de compagnie pour ne plus se relever.

Brescia. *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra de Pacini, et *la Fédra*, ballet nouveau de Monticini, viennent d'exciter dans cette ville un enthousiasme dont il y a peu d'exemples. Nous attendons des détails sur les chanteurs et sur l'effet de la représentation.

Como. On dit que Mme Pasta vient de faire l'acquisition d'une terre dans ce beau pays, et qu'elle doit y passer la fin de l'été. Mme Meric-Lalande se dispose aussi à se rendre dans cette ville, qui est renommée par la beauté du site et la salubrité des environs. Cette habile cantatrice a chanté pour la dernière fois sur le théâtre de la *Scala*, le 31 juillet. L'état de grossesse où elle se trouve l'oblige à se retirer de la scène pour quelques mois, et à faire succéder le repos aux fatigues du théâtre. Elle a fait ses adieux aux habitans de Milan dans l'*Esule dè Roma*, et a chanté de manière à augmenter les regrets des amateurs, principalement dans un adagio chanté par elle et par Lablache et Winter. Le public ravi a redemandé ce morceau, qui a été répété avec la même perfection. On peut juger de l'enthousiasme qu'elle a excité par ce passage, extrait du journal de musique *J teatri* :

« . . . . . Il publico concentrò tutti i suoi applausi in

« quella, ch'egli starà tanto tempo senza ascoltara. Il fer-
« vore suscitatosi dopo la sua grande aria finale e le varia-
« zioni da lei in guisa angelica modulate é inarrabile. E un
« battere universale di mani e molte e molte voci per due
« volte la riechiamerono. Ella unica in simil momento era
« lo scopo, la cura di tutti i pensieri. Non ci saremmo
« mai saziati dè rivederla. Fortunato *Bellini* che la rido-
« nerà al nostro extusiasmo! Egli e ben degno di scrivere
« per colei, che i nostri cuori, prima delle medaglia or
« coniate a suo onore, acclamorono regina del canto. »

MILAN. Le 2 de ce mois (août), a reparu sur la scène de *la Scala* l'opéra intitulé *la prova d'un opera seria*, musique de Gnecco, qui fut écrit originairement pour ce théâtre, et qui fut joué pour la première fois dans l'automne de 1805. Repris ensuite dans l'été de 1809 au théâtre *Canobbiona*, et en 1816 au théâtre *Re*, il a toujours eu du succès, moins par la nouveauté des idées que par l'effet magique de l'ancienne disposition bouffe des morceaux, disposition qui fait le mérite principal de quelques compositeurs italiens, et qui a suffi long-temps pour leur procurer du succès. Mais le public habitué depuis lors à entendre la musique riche d'idées, brillante d'harmonie, piquante d'effets et scintillante d'esprit du maître de Pesaro, n'a plus retrouvé dans la partition de Gnecco le charme qui lui semblait y être autrefois; il a applaudi quelques morceaux; mais ses applaudissemens s'adressaient plutôt aux acteurs qu'au musicien.

On avait remarqué autrefois dans cette pièce le talent des chanteurs Verni, Ranfagna, et de Mme Smalz, puis de Louis Sirletti, de Lipparini et de sa femme; cette fois, Lablache et Mme Corri Paltoni ont eu les honneurs de la représentation. Le premier est, comme on sait, le bouffe chantant le plus parfait de nos jours. Il est peu de morceaux de son rôle où il n'ait excité les applaudissemens. La prononciation de Mme Corri-Paltoni n'a pas toute la netteté, tout le mordant nécessaire pour l'exécution de la musique bouffe; mais sa vocalisation est facile, et son chant est agréable. Elle a montré principalement son ha-

bileté mécanique dans les variations de Rode qu'on a autrefois arrangées pour Mme Catalani, et qu'elle a ajoutées à l'ouvrage de Guecco. En somme, il est vraisemblable que *la prova d'un opera seria* ne pourra pas occuper long-temps la scène, et qu'on sera contraint à donner quelque autre chose pour remplir la saison.

Mme Favelli est arrivée à Milan, où elle doit remplacer Mme Méric-Lalande. Cette cantatrice qu'on a vue à Paris se traîner sans succès sur le théâtre Italien, a acquis depuis lors de la réputation, et même du talent, dit-on. Il paraît qu'elle se fera entendre dans *il Sacrifizio di Jefte*, dont la musique est l'une des dernières productions du génie de Generali.

Le jeune Jean-Baptiste Montresor, ténor, est maintenant à Milan, sans engagement. Il arrive de Lisbonne, où il a obtenu les plus grands succès. Peut-être l'administration du théâtre Italien de Paris devrait-elle profiter de cette occasion pour remplir le vide de cet emploi, vide qui se fait sentir chaque jour davantage par l'affaiblissement des moyens de Bordogni. Montrésor est fils de la fameuse Malanotte, l'une des plus grandes cantatrices de l'Italie.

Le nouvel opéra de Nicolini, l'*Ilda d'Avenel*, a dû être représenté sur le théâtre de Bergame, le 12 de ce mois. Mme Bonini y doit tenir l'emploi de *prima donna*.

A Alexandrie, l'opéra qui a été choisi pour la saison prochaine, est la *Gioventu di Enrico V*, musique de Pacini, Les chanteurs seront Séraphine Rubini, *prima donna soprano*, Joséphine Merola, *prima donna contralto*, Benedetto Torri, *primo basso cantante*, et Spada, *buffo comico*. On ne connaît point encore le nom du ténor.

Gênes. *Carnaval de* 1828-29. On ne pas dit quel sera l'ouvrage qu'on représentera, mais les chanteurs seront Marianne Lewis, *prima donna*, Rose Marianni, *primo musico*, Pierre Gentili, *primo tenore*, César Badiali et Lucien Mariani, *primi bassi*. Au printemps de 1829, il y aura quelques changemens dans la composition de

cette troupe : la *prima donna* sera Mme Justine Casagli, et le premier bouffe comique Philippe Ricci. A Ferrare, les principaux chanteurs qui sont engagés pour le carnaval prochain sont la Dardanelli, prima donna, Félix Rossi, *primo tenore*, Benoît Torri, primo buffo cantante, et Philippe Ricci, *primo buffo comico.*

AVIS.

Au moment où l'Allemagne étonnée admire le talent de Paganini, et que la France espère bientôt posséder le célèbre violoniste, M. Pacini, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n° 11, rappelle à MM. les amateurs et professeurs de cet instrument, qu'il a publié plusieurs ouvrages de cet habile artiste, savoir : douze sonates, trois airs variés sur la quatrième corde, et vingt-quatre caprices ou études, dans lesquels on trouve une infinité de traits, de passages et de coups d'archets nouveaux. M. Pacini possède, en manuscrit original, un duo que Paganini exécute seul, avec une adresse qui tient du prodige, en chantant avec l'archet et en faisant une grande quantité de notes ; pendant ce temps, il s'accompagne *pizziccato*, de manière que l'on croit entendre deux instrumens distincts. Cet ouvrage, que l'éditeur appelle *une merveille de Paganini*, est sous presse, et se vendra 2 fr. M. Pacini publiera tout ce que M. Paganini a composé. (*Article communiqué.*)

DE L'ACTION PHYSIQUE DE LA MUSIQUE.

L'influence de la musique sur les affections de l'ame est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en démontrer la réalité. Mais, outre cette puissance morale, qu'elle possède incontestablement, on est forcé de lui en reconnaître une autre par laquelle elle agit sur les organes physiques, non-seulement de l'homme, mais des animaux. Le rhythme du tambour, par exemple, et en général, toute musique fortement cadencée, invite tous les êtres organisés à des mouvemens réguliers et mesurés, abstraction faite des formes de la mélodie et des combinaisons de l'harmonie. Je me propose d'examiner ici quelques-uns des faits les plus remarquables de l'action physique de cet art, dont toutes les ressources ne sont pas encore connues.

Hors certains cas, dont j'aurai occasion de parler par la suite, l'action des sens sur l'ame, et de l'ame sur les sens, est tellement réciproque et combinée, qu'il est difficile de discerner dans les effets produits par la musique ce qui est le fruit de l'éducation et des idées acquises, de ce qui est le résultat immédiat de la sensation. Chez les animaux, ces effets sont évidemment physiques, car ne se liant à aucune des idées de conservation, qui sont le principe de toutes celles qu'ils peuvent acquérir, cet art agit inopinément sur eux, et sans réveiller de souvenirs. En eux, la musique n'est et ne peut être qu'une sensation; mais les sensations de cette espèce produisent des effets si divers et si singuliers, qu'il est curieux de les examiner dans les faits qui ont été recueillis par les observateurs. Les animaux domestiques étant ceux qui offrent les faits les plus connus, c'est par eux que je commencerai.

Les chiens éprouvent naturellement une sensation très vive à l'audition de la musique. Dans les grandes villes, où

les occasions d'en entendre se présentent souvent à eux, cette sensation s'affaiblit peu à peu, au point de s'anéantir presque entièrement; mais ceux qu'on tient renfermés, ou ceux qui habitent des lieux solitaires, conservent leur excessive sensibilité musicale. Déterminer quelle est la nature de ce qu'ils éprouvent n'est pas facile; cependant quelques physiologistes assurent que les cris et les hurlemens poussés par le chien, lorsque la musique frappe son oreille, est une expression de douleur; d'où il faudrait conclure que le son blesse le nerf auditif de ces animaux. Ce qui peut confirmer cette assertion, c'est que ceux qui sont libres dans leurs mouvemens fuient dès qu'ils entendent quelque instrument. On a vu des chiens qu'on avait accoutumés à se tenir couchés et immobiles, comme s'ils étaient morts, et que le bruit du canon n'aurait pas tiré de leur position, tant leur obéissance était absolue, et qui, à l'audition d'un instrument de musique, poussaient des gémissemens sourds qu'ils cherchaient en vain à étouffer. Un de ces animaux avait conservé un souvenir si vif des impressions qu'il recevait de la musique, qu'il se mettait à hurler dès qu'il voyait toucher un violon, et longtemps avant que le son parvînt à son oreille. Enfin, le docteur Méad rapporte l'histoire d'un chien qui mourut de douleur ou de plaisir parce qu'on l'avait obligé à écouter long-temps une musique qui lui faisait pousser des cris aigus. On cite d'autres animaux morts pour la même cause: de ce nombre sont les chouettes. Les chats miaulent aussi quelquefois en écoutant le son des instrumens; mais cet exemple est plus rare que celui du cri des chiens.

D'un autre côté, on sait avec quel plaisir les oiseaux, et particulièrement le serin, écoutent les airs qu'on leur fait entendre: aux premiers sons, celui-ci s'approche de l'instrument, et, muet, immobile, attend que l'air soit fini; puis, il bat de l'aile, comme pour témoigner sa satisfaction. Le cheval est aussi fort sensible à la musique, et marque par ses mouvemens qu'il en comprend parfaitement le rhythme. La trompette, et en général les instrumens de cuivre, paraissent lui plaire plus que les

autres. Dans les carousels et les tournois, les chevaux dansaient en cadence au son des instrumens. Les animaux du genre antilope ont à cet égard la même organisation que les chevaux. Dans quelques contrées de l'Allemagne et dans le Tyrol, les chasseurs savent attirer les cerfs en chantant, et les biches en jouant de la flûte. On remarque le même penchant dans les animaux rongeurs, et particulièrement dans les castors et les rats. Bourdelot assure avoir vu danser huit de ces derniers sur la corde, au son des instrumens, à la Foire Saint-Germain.

La puissance du son et de ses combinaisons se fait remarquer même chez les reptiles et les insectes. Par exemple, le lézard peut passer pour le *dilettante* par excellence entre tous les animaux. Il aime beaucoup la chaleur et se chauffe volontiers aux rayons du soleil. Si, lorsqu'il goûte ce plaisir, une voix ou un instrument se fait entendre, on le voit aussitôt témoigner par tous ses mouvemens combien cette sensation lui est agréable. Il se tourne et se tient tantôt sur le dos, tantôt sur le ventre où sur le côté, comme pour exposer toutes les parties de son corps à l'action du fluide sonore qui le charme. Mais il est connaisseur et n'admet pas comme bonne toute espèce de musique. Les voix dures ou rauques, les sons criards, ou la musique bruyante lui déplaisent. Pour le satisfaire il faut employer le *mezza-voce* et choisir des mouvemens lents. On a vu un de ces animaux, qui paraissait être fort âgé, sortir du trou qu'il occupait dans un vieux mur, dès qu'on jouait l'adagio en *fa* du quatuor en *ut* de Mozart, et venir savourer la délicieuse harmonie de ce morceau. Lorsqu'on était arrivé à la fin, et dès qu'on avait fait silence, le lézard reprenait lentement le chemin de sa demeure; mais si l'on recommençait le même morceau, il s'arrêtait, écoutait un instant pour s'assurer qu'il ne se trompait pas, et revenait ensuite prendre sa première place. Aucune autre pièce de musique ne produisait le même effet sur lui. Le P. Labat, dans sa description de la Martinique, rapporte une anecdote à peu près semblable.

Quelques voyageurs assurent que l'on adoucit la féro-

cité de l'énorme serpent à sonnettes de la Guyane, par le son d'un flageolet, ou par un sifflement convenable. On en dit autant de la redoutable vipère, fer-de-lance, de la Martinique. M. de Châteaubriant assure positivement, dans son voyage au Haut-Canada, avoir vu un serpent à sonnettes, furieux, qui avait pénétré jusque dans son campement, se calmer au son d'une flûte, et s'éloigner en suivant le musicien qui le charmait.

L'arraignée est, de tous les insectes, celui qui paraît être le plus sensible à la musique. On la voit descendre le long de ses fils et s'approcher rapidement de l'endroit d'où partent les sons. Là, elle se fixe et reste quelquefois immobile pendant plusieurs heures. Des prisonniers ont apprivoisé ces petits animaux de cette manière.

Parmi les phénomènes de cette nature, il n'en est pas de plus remarquable que celui qui a été observé sur deux éléphans de la ménagerie royale de Paris. C'est par lui que je terminerai ces observations sur l'effet physique de la musique à l'égard des animaux. J'ai tiré ces détails de la *Décade philosophique*, où ils ont été consignés par monsieur Toscan.

Ces deux éléphans, l'un mâle, l'autre femelle, dont il ne reste plus que les squelettes, ont fourni la preuve bien remarquable de l'influence que la musique peut exercer sur ces êtres sensibles, et sur le développement de leur instinct et de leurs facultés physiques. L'on sait que l'éléphant, ce géant du règne animal, n'éprouve que très tard, c'est-à-dire vers sa vingt-cinquième année, les effets de l'amour, surtout lorsque, réduit à l'esclavage, il habite nos climats septentrionaux, si différens de celui où la nature le fait naître. Les éléphans dont il est question pouvaient avoir seize ou dix-sept ans, et n'étaient pas près de sentir cet aiguillon qui porte les êtres animés à la reproduction. L'époque où ils devaient obéir à la loi générale fut devancée par le pouvoir de l'harmonie : elle fit naître chez ces animaux une foule de sensations nouvelles, et ce trouble des sens, ces transports dont la nature n'avait point encore marqué le moment.

Un concert leur fut donné, le 10 prairial an VI. Toutes les mesures avaient été prises pour assurer l'effet de cette curieuse épreuve. Une libre communication était établie entre les deux loges, afin de laisser à ces animaux toute la liberté de leurs mouvemens. On avait pratiqué au plafond de la galerie sous laquelle se trouvait cette loge réunie, une trape autour de laquelle était disposé un orchestre, rangé hors de la vue des éléphans. Des musiciens distingués vinrent y prendre place, et lorsque tout fut prêt, que les instrumens furent accordés, on leva doucement la trape pendant que le cornac occupait les éléphans en leur distribuant quelques alimens. Un profond silence se fit autour d'eux, et le concert commença. Aussitôt, Hanz et Parkie (c'est ainsi que s'appelaient les deux éléphans), frappés par ces accords, cessèrent de manger pour courir vers le lieu d'où partaient les sons. Ils témoignèrent alors, par des mouvemens divers, par des gestes et des attitudes variés, la surprise que leur causait cette nouveauté. Tout devint d'abord pour eux un sujet d'inquiétude et d'agitation. Tantôt on les voyait tourner autour de la trape, se soulever sur leurs pieds de derrière, et chercher, avec leur trompe, à palper cette harmonie invisible; tantôt ils promenaient leurs regards inquiets sur les spectateurs, puis venaient caresser leur fidèle cornac, et semblaient lui demander ce que signifiait tout cela, et ce qui devait en résulter pour eux. Voyant enfin que tout restait dans l'ordre, et que leur sûreté n'était point compromise, ils s'abandonnèrent avec sécurité aux vives impressions qui leur étaient communiquées.

Ce fut alors que l'on put apprécier, dans toute leur étendue, les effets de la musique sur ces animaux. Chaque air nouveau exécuté par l'orchestre, chaque morceau, dont le motif différait assez du morceau précédent pour être saisi par leur oreille, leur faisait éprouver une émotion nouvelle; cet effet changeait tout à coup leurs démonstrations, imprimait à leurs cris, à leurs mouvemens, une expression dont le caractère se rapprochait plus ou moins du rhythme musical. C'est ainsi que l'air de danse,

en *si mineur*, de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, les mit dans une agitation extrême ; ils semblaient suivre par leur allure, tantôt précipitée, tantôt ralentie, par leurs mouvemens tantôt brusques, tantôt moelleux, les variations de caractère des phrases. Souvent ils mordaient les barreaux de leur loge, les étreignaient avec leur trompe, les pressaient du poids de leur corps. Leurs cris perçans, leurs sifflemens aigus étaient des signes de leur allégresse, et attestaient la profonde impression qu'ils recevaient. Tout à coup cette vive agitation s'est calmée, et leur émotion a changé d'objet sous l'influence de l'air si tendre et si mélodieux, *O ma tendre musette!* exécuté en *ut mineur* sur le basson seul, et sans accompagnement. Le son mélancolique de cet instrument parut leur faire éprouver une sorte d'enchantement. Ils marchaient quelques pas, puis ils s'arrêtaient pour écouter; ils venaient ensuite se placer sous l'orchestre, agitaient doucement leur trompe, comme pour aspirer ces émanations amoureuses. Pendant toute la durée de cet air, il ne leur échappa aucun cri; ils paraissaient n'être accessibles qu'à des émotions d'une mollesse et d'une volupté ineffable. Leurs mouvemens étaient lents, mesurés, et participaient de la nature du chant. Tous deux cependant n'étaient point également émus; Hanz parut moins sensible aux charmes de cette mélodie, mais elle excita chez Parkie les sensations les plus vives, les transports les plus passionnés. Ce fut en vain qu'elle chercha, par ses caresses, par tous les moyens qui étaient en son pouvoir, à faire partager son ivresse à son indifférent compagnon. Hanz fut sourd à ce langage expressif qu'il ne connaissait point encore.

Soudain cette scène muette prit un caractère d'emportement et de désordre aux accens gais et vifs de l'air : *Ah! ça ira*, exécuté en *ré* par tout l'orchestre. Leurs mouvemens, leurs cris de joie, tout en eux prit le caractère tumultueux de la musique, et l'on eût dit qu'ils étaient contraints d'obéir à son rhythme. La femelle redoublait ses sollicitations, et sa passion paraissait s'accroître de plus en plus : il n'était guère de provocations qu'elle

n'imaginât pour faire naître la même ardeur chez son froid amant.

La musique avait cessé de se faire entendre, et Parkie continuait de se livrer à ses transports amoureux, lorsque la douce harmonie de deux voix humaines vint enfin calmer son délire. Elle se modéra soudain, et demeura bientôt dans une immobilité parfaite : le morceau qu'on chantait était celui de *Dardanus, Mânes plaintifs !*

Immédiatement après l'orchestre ayant joué pour la seconde fois l'air, *Ah! ça ira*, avec le seulc hangement du ton de *re* en *fa*, les deux éléphans témoignèrent la plus grande indifférence; mais après avoir joué quelques autres morceaux qui produisaient sur eux des effets plus ou moins marqués, l'orchestre, ayant procédé à une troisième reprise de l'air *Ah! ça ira*, exécuté en *re* comme la première fois, leur indifférence fit place aux démonstrations les plus actives. La femelle surtout était dans une agitation extrême ; elle trottait, sautait en cadence, mêlant aux sons des voix et des instrumens des accens semblables à ceux d'une trompette, et qui se trouvaient souvent en accord avec l'harmonie générale. Ses agaceries devinrent de plus en plus pressantes, elle provoquait Hanz par tous les points sensibles de son corps, et on lui vit prendre certaines attitudes qui ne laissèrent aucuns doutes sur la nature de ses sensations.

On interrompit un instant le concert, et on le reprit ensuite par de nouveaux airs et de nouveaux instrumens. Cette seconde partie fut donnée à la vue des éléphants et à deux pas de leur loge. L'on a vu que, jusqu'à présent, la musique n'avait point produit sur le mâle cette exaltation ni ce délire qu'on avait remarqué chez la femelle; mais le moment était arrivé où Hanz devait à son tour ressentir le pouvoir magique de l'harmonie. La musette de *Nina*, jouée sur la clarinette seule, fut le signal de sa défaite. A peine le son de cet instrument eut-il frappé son oreille, qu'il chercha à découvrir d'où il partait. Il s'arrêta vis-à-vis de l'instrument qui lui procurait de si délicieuses sensations, et là, attentif, immobile, il écoutait

avec une sorte de ravissement; bientôt il ne fut plus maître de se contenir; des signes non équivoques décélèrent son émotion; mais ces sensations ardentes n'eurent aucun résultat, parce que trop novice encore, il n'en devinait pas l'objet.

La clarinette passa ensuite, sans interruption, à la romance, *O ma tendre musette!* et cet instrument continua d'électriser Hanz; mais le charme parut s'éclipser tout à coup lorsque l'orchestre répéta, pour la quatrième fois, l'air *Ah! ça ira.* Tous deux montrèrent alors la même indifférence, et furent également insensibles aux sons du cor, qu'ils n'avaient point encore entendu seul, et par lequel on termina l'expérience. Sans doute qu'alors leurs organes, fatigués par un trop long exercice, n'étaient plus susceptibles de se prêter aux impressions qu'ils avaient d'abord ressenties.

Tout ce qui vient d'être rapporté sur cette expérience mérite de fixer notre attention. D'abord, je ferai remarquer que la sensation se développe, chez les animaux dont il s'agit, avec bien plus d'énergie que chez les hommes. De quelque sensibilité que ceux-ci soient doués, ils n'éprouveront jamais les transports que l'on a vus se manifester dans les deux éléphans, et je ne sache pas que la musique ait produit sur aucun individu de l'espèce humaine l'effet d'un aphrodisiaque. En vain dirait-on que l'étonnement et l'ignorance des causes accroît la sensation; l'étonnement ni l'ignorance ne sauraient produire le résultat dont il s'agit.

Il est à remarquer aussi que ce n'est pas seulement le rhythme qui agissait sur les éléphans de la ménagerie, car le même air, joué dans un autre ton que celui qui les avait émus, les laissait indifférens. Ce n'était pas non plus le caractère plus ou moins éclatant d'un ton qui seul faisait naître leurs sensations, puisque plusieurs airs joués dans le même ton ne produisaient pas des effets analogues. Il fallait donc qu'il y eût, sinon discernement, au moins perception de la combinaison de ces choses, et sensation distincte bien qu'irréfléchie.

Homère, Platon, et, chez les modernes, Laurent Valle, Shakespeare, Porta, et quelques autres, ont considéré les hommes qui sont insensibles à la musique comme des êtres imparfaits. Un pareil défaut d'organisation est plus commun qu'on ne croit généralement. Bien qu'on ait reçu de la nature des dispositions plus ou moins heureuses pour cet art, il est certain que l'éducation entre pour beaucoup dans les sensations qu'il fait naître, et c'est ce qui me paraît nous distinguer des animaux, chez qui ces mêmes sensations ne sont qu'une conséquence de la conformation. Il n'est pas rare de voir des hommes de beaucoup d'esprit et d'instruction non-seulement ne point éprouver de plaisir à écouter de la musique, mais n'en recevoir d'autre sensation que celle d'un bruit importun. Cependant, l'histoire nous apprend que tous ceux qui se sont fait un grand nom, en quelque genre que ce soit, ont aimé cet art.

L'action de la musique, comme moyen curatif dans certaines affections qui ont pour principes une douleur profonde, où l'aberration des facultés de l'esprit a été essayée avec succès dans une foule de circonstances; mais, dans ces occasions, cette action me paraît n'être pas seulement physique; ce ne sont pas, comme chez les animaux, les sens seulement qui sont ébranlés; l'ame partage l'émotion, et l'art agit avec autant de force sur le moral que sur le physique. Parmi tous les faits qu'on pourrait citer de cette influence de la musique sur la santé, je choisis les anecdotes suivantes.

La princesse Belmonte venait de perdre son mari; un mois s'était écoulé sans qu'elle proférât une seule plainte et versât une seule larme. Un poids affreux l'opressait: elle était mourante. Vers la chute du jour, on portait la malade dans ses jardins magnifiques; mais l'aspect de la nature était sans charme pour elle, et ne pouvait lui procurer le moindre soulagement. Raff, le plus grand chanteur de l'Allemagne, passait alors à Naples pour la première fois, voulant voir ces jardins, célèbres par leur beauté. Une des femmes de la princesse ayant eu connais-

sance de la présence de ce grand artiste, voulut essayer l'effet de la musique sur la santé de sa maîtresse, et pria Raff de chanter près du bosquet où elle se trouvait. Y ayant consenti, il choisit un air de Rolli, qui commence par ces paroles : *solitario bosco ombroso.* Sa voix pure et touchante, la mélodie simple, mais expressive de ce petit air, les paroles, parfaitement adaptées aux lieux et aux circonstances, tout cela produisit un tel effet sur les organes de la princesse, que ses larmes coulèrent en abondance. Elles ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs jours, et ce fut ce qui sauva la malade.

L'autre anecdote est relative à l'aliénation mentale de Philippe V, roi d'Espagne. On sait que ce prince était tombé dans une mélancolie qui lui faisait négliger non-seulement les devoirs de son gouvernement, mais même le soin de sa personne. La reine voulait essayer l'effet de la musique sur son époux, et profita de l'arrivée de Farinelli, à Madrid, pour exécuter son projet. Ce qu'elle avait prévu arriva; la voix de ce chanteur admirable produisit un tel effet sur Philippe qu'il parut sortir tout à coup d'un long rève, et qu'il consentit à se laisser raser et habiller, ce qui n'avait pas eu lieu depuis long-temps. On pourrait multiplier les exemples de pareilles cures opérées par la musique.

La confiance des anciens dans les vertus thérapeutiques de cet art, allait fort loin. Homère, Plutarque, Théophraste, Galien, étaient persuadés qu'elle guérissait de la peste, des rhumatismes et des piqûres de reptiles. Quelques modernes ont aussi donné dans cette exagération; tels étaient Diemerbroeck, Bonnet, Baglivi, Kircher, Haffenreffer et Desault, qui attribuent à la musique la guérison de la phthisie, de la goutte, de la peste, de l'hydrophobie, et de la morsure des animaux venimeux. C'est étendre beaucoup trop la puissance de la musique que de lui attribuer de pareils miracles. L'action principale de cet art opère sur le genre nerveux; et l'on peut concevoir que les maladies qui en dépendent peuvent être calmées par le chant ou le son des instrumens; mais il

serait peu raisonnable de lui supposer une puissance plus étendue. Ainsi l'on ne peut croire à la guérison de la peste par là; mais il est permis d'ajouter foi à ce que rapporte Dodart, dans l'histoire de l'Académie des Sciences, d'un jeune musicien qui fut guéri d'une fièvre violente par un concert qu'on lui donna dans sa chambre.

Un autre fait rapporté par un médecin de Paris (M. Bourdois de la Mothe), paraîtrait moins croyable s'il n'était attesté par un homme de l'art aussi distingué. Il donnait des soins à une jeune dame atteinte d'une fièvre qui présentait les symptômes les plus graves. Les secours de l'art les plus judicieux ne purent calmer les accidens, et le dix-huitième jour la malade touchait à son heure suprême. M. Bourdois, en sortant d'auprès de la malade, aperçut une harpe dans le salon, et conçut le projet de se servir de la musique comme dernier moyen. Une harpiste fut appelée, et pinça près du lit divers morceaux d'expression. Déjà cette expérience durait depuis près d'une demi-heure sans que la musique eut produit l'effet qu'on en espérait : heureusement on ne se lassait pas. Après quarante minutes, l'habile observateur remarqua que la respiration devenait plus distincte, plus accélérée; bientôt les mouvemens de la poitrine devinrent en quelque sorte isochrones aux temps de la mesure. La musicienne redoubla d'ardeur, une chaleur vivifiante se distribua dans tous les membres, le pouls s'éleva, se régularisa; de profonds soupirs s'échappaient de la poitrine, qui paraissait comme oppressée; tout à coup le sang jaillit du nez, et après une hémorrhagie d'environ huit onces de sang, la malade reprit la parole : peu de jours après, elle était convalescente. Le recueil d'observations de médecine clinique, publié en 1811, par le docteur Désessarts, présente un fait à peu près semblable.

Le charlatanisme qui s'empare de tout, et qui gâte tout, a voulu faire de la musique un remède universel, témoin la *musique panacée* de J.-B. Porta, dans laquelle il affirme que des instrumens, faits avec le bois de plantes médicinales, produisent une musique empreinte des pro-

priétés relatives à ces bois, laquelle guérit les maladies où ils sont recommandés comme des moyens efficaces. La musique faisait anciennement partie de la médecine magique, astrologique et théosophique. C'est encore à ce charlatanisme qu'il faut atribuer la fable de l'efficacité de la musique contre la morsure de la tarentule. Les médecins les plus recommandables ont été trompés long-temps par cette erreur singulière. Baglivi lui-même, quoique placé favorablement pour vérifier les faits, a été dupe de sa crédulité et de son incurie. Haffenreffer a consacré un long chapitre de son ouvrage intiulé : *Nosodochium in quo cutis affectus traduntur curandi*, à l'exposition très sérieuse des différentes pratiques musicales les plus convenables, contre la piqûre de la tarentule ; presque tous les livres de médecine de son temps renferment des détails sur ce sujet, et l'on a plus de vingt dissertations qui y sont spécialement consacrées. L'une des plus développées est celle d'Hermann Grube, qui a pour titre : *De situ tarentulæ, et vi musices in ejus curatione, conjecturæ physica-medicæ* (Francfort, 1679, in-8°). Si l'on en croit tous les auteurs qui ont écrit sur ce sujet, la tarentule, espèce d'araignée qui se trouve particulièrement dans le royaume de Naples, laisse après sa piqûre un venin qui n'agit qu'au bout d'un temps plus ou moins prolongé. Lorsque ce venin commence à agir, les malades tombent dans un délire qui les fait courir et danser incessamment; la musique, en les excitant à sauter et à danser, leur procure d'abondantes transpirations qui se terminent par leur guérison. Le fait est que des charlatans ont souvent fait usage de la crédulité populaire à ce sujet pour en faire leur profit; mais les recherches de médecins philosophes ont démontré la fausseté de la cure et même de la maladie.

L'action physique de la musique la plus réelle est celle qui résulte du rhythme sur les masses, soit au théâtre, soit dans les travaux militaires. Dans cette action le moral prend peu de part. C'est un effet qu'on éprouve et qui imprime au corps un mouvement déterminé, quelle que soit

la disposition de l'esprit. Dans toute autre circonstance, l'art musical n'agit sur les sens que comme sur des agens qui transmettent à l'ame les impressions qu'ils reçoivent ; celle-ci s'en empare, et ses émotions absorbent bientôt notre attention. C'est par cette transformation de la sensation que la musique contribue tant à notre bonheur ; car si son action était purement physique , elle serait peu durable. Les facultés des sens , pris isolément , sont bornées ; celles de l'ame sont inépuisables.

On a beaucoup écrit sur l'usage de la musique comme moyen curatif: les ouvrages les plus remarquables sur ce sujet sont ceux dont les titres suivent :

LIPPIUS , Dissertatio de musicâ. Vitteb., 1609.

REGNIER , Ergo musica in morbis efficax. Paris, 1624.

MEDEIRA (Édouard), Inaudita philosophia de viribus musicæ (In nova phil. et medecina) , in-8°. Ulissip., 1650).

FRANCUS , Dissertatio de musicâ. Heidelberg, 1672.

LŒSCHER, Dissertatio de Saülo per musicam curato. Vitteb., 1688.

ETTMULLER , Dissertatio de effectibus musicæ in hominem, in-4°. Leipsick , 1714.

ALBRECHT (J. Wilh.), Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum. Leipsick , 1734 , in-8°.

NICOLAI , Verbindung der musick mit der Artzneygelahrtheit. Halle, 1745.

WIDDER, Dissertatio de affectibus ope musices excitandis, augendis et moderandis. Groningue , 1751.

VAN SWIETEN , De musicæ in medicina influxu atque utilitate. Leido, 1773.

MALOUIN, Dissertatio an ad sanitatem musica ? in quæst. n. 16. Paris, 1733.

— Ergo ad sanitatem musica. Paris, 1777.

SPRENGEL , Dissertatio de musicæ artis cum medicina connubio. Halle, 1800.

ROGER (J. L.), Tentamen de vi soni et musicæ in corpus humanum , in-8°. Avignon , 1758.

Cet ouvrage a été traduit en français par Sainte-Marie. Lyon , 1803.

De la Grange (P. A.), Essai sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine, in-4°. Paris, 1804.

La Marche (Jean-Baptiste), Essai sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine, in-4°. Paris, 1815.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Rentrée de Mlle Sontag. — La Donna del Lago. — La Cenerentola.

Le succès des chanteurs au théâtre est sujet à des vicissitudes et dépend autant des circonstances que de leur talent. Mlle Sontag en est une preuve évidente. Lorsqu'elle arriva de l'Allemagne au mois de janvier dernier, on était privé depuis long-temps du théâtre Italien d'une *prima donna* qui eut assez de talent pour remplacer celles qu'on avait perdues, et l'on savait qu'elle seule pouvait alors bien seconder Mme Pisaroni dans certains ouvrages. Elle parut faible à son début dans le rôle de *Desdemona*; mais elle reprit tous ses avantages dans le *Barbier*, dans la *Donna del Lago* et dans la *Cenerentola*. Un concert d'éloges retentit de toutes parts; de nombreux amis *soignèrent* un succès, qui les intéressait d'autant plus comme compatriotes, qu'il était une espèce de triomphe arraché par l'Allemagne à l'Italie. Ce succès d'ailleurs était mérité par une exécution qui rachetait par son fini et sa perfection ce qui lui manquait de chaleur et d'inspiration. Rien de plus délicat, de plus coquet, de plus mignard que la cavatine du *Barbier*, ou les variations de la *Donna del Lago*, telles que Mlle Sontag les chantait alors. Il n'est pas étonnant que la salle du théâtre Italien ait été assiégée par

la foule pendant toute cette époque du séjour de Mlle Sontag en France.

Cependant, s'il est doux d'être applaudi, il ne l'est pas moins de fonder son indépendance par la fortune. Quoique largement payée à Paris, Mlle Sontag comprit qu'elle pouvait l'être davantage à Londres; elle avait droit à un congé, elle voulut en jouir. J'ignore si les résultats de son voyage ont été aussi avantageux qu'elle l'espérait; mais voici ce que je sais Le séjour de Mme Mallibran en France offrait à l'administration du théâtre Italien les moyens de combler le vide que Mlle Sontag laissait dans sa troupe; elle en profita. On sait quels furent les succès de cette cantatrice étonnante. D'abord méconnue par le public qui n'était pas préparé à sa manière originale de comprendre et d'établir ses rôles, ni aux formes si nouvelles de son chant, elle parvint à le vaincre insensiblement, et à faire naître des transports qui allèrent à la fin jusqu'au délire. En quittant la scène pour prendre un repos dont elle avait grand besoin, elle laissa des regrets qui ne pouvaient être calmés que par l'assurance qu'on la reverrait, assurance que le public a reçue par la nouvelle de son engagement pour l'automne prochain. Dès lors, toutes les idées se sont fixées sur l'époque de sa rentrée, qui est devenue le point de mire. Tout ce qui doit se passer d'ici là n'est considéré par les amateurs que comme étant d'un intérêt secondaire. En abandonnant ses succès pour courir après la fortune, Mlle Sontag a donc préparé elle-même le public à la revoir avec une sorte d'indifférence. Dans le fait, les vides nombreux de la salle attestent que cette cantatrice a perdu la vogue. Ce n'est plus cet empressement, cette ardeur du passé; on dirait même que les amis de Mlle Sontag n'ont plus la même ferveur, la même conviction, le même dévouement.

Mais voici qui est pire que tout cela : Mlle Sontag ne chante plus aussi bien. Je ne sais si les brouillards de la Tamise ont exercé quelque maligne influence sur sa voix, si son goût a souffert quelque atteinte sous un climat qui n'est pas favorable aux arts, ou si sa santé est altérée,

comme on le dit; mais il est certain qu'on ne retrouve plus en elle la même sûreté d'intonation, la même légèreté dans les fioritures, ni la même délicatesse de manière. Elle force le volume de sa voix, qui est suffisant, tandis qu'elle faisait le contraire autrefois. Il en résulte qu'il lui arrive souvent d'être au-dessus du ton, défaut capital qui, si elle n'y prend garde, lui fera perdre tous ses avantages.

A l'exception du trait *Oh! syombra, omai,* que Mlle Sontag a toujours rétréci en le précipitant, elle disait bien autrefois la cavatine *Oh! matutini albori;* mais, dans les deux représentations de cet ouvrage, où elle a reparu, sa voix était mal assurée dans ce morceau. En cherchant à lui donner de la fermeté par ses efforts, elle a privé de sa grace naturelle ce chant gracieux et plein de couleur. Le duo *Sei gia sposa* a été mal chanté par la cantatrice, et surtout par ce pauvre Bordogni, qui décidément ne peut plus aller.

Dans le second acte Mlle Sontag s'est un peu remise; cependant il s'en faut de beaucoup qu'elle ait dit aussi bien son duo avec Mme Pisaroni qu'elle ne le disait avant son départ. L'exécution du beau quatuor de *Bianca e Faliaro* a laissé aussi beaucoup à désirer; il n'y avait point d'ensemble, point de fini : il est vrai qu'il n'y a rien à espérer d'un morceau semblable avec un chanteur comme Santini, qui se tire quelquefois passablement d'un air, mais qui est insupportable dans un morceau d'ensemble. Pour terminer ce qui concerne Mlle Sontag, je suis forcé de dire que dans les variations finales même, où elle était autrefois si brillante, elle n'a point trouvé sa vocalisation de rossignol. Espérons que quelques mois de séjour en France lui rendront la volonté de sa voix, et toutes ses agréables qualités.

Mme Pisaroni est la colonne sur qui repose l'exécution de la *Donna del Lago.* Elle y déploie sa supériorité de talent accoutumée; je crois même que dans aucun rôle elle ne s'élève à une si grande hauteur que dans la première scène, et dans celle du bel air où elle dit avec tant d'énergie le trait *fato crudel.* Qu'il faut de talent réel pour lutter sans désavantage, comme cette cantatrice l'a fait jusqu'ici, avec

la jeunesse, la fraîcheur de voix et le brillant des virtuoses qu'on lui a opposées! Malheureusement ce beau talent est borné à un si petit nombre de rôles qu'il est difficile que nous puissions le conserver long-temps si l'on n'écrit quelque ouvrage nouveau pour l'employer.

Le rôle de *Rodrigo* n'est pas un des meilleurs de Donzelli ; Santini est dans celui de Douglas ce qu'il est toujours, c'est-à-dire un homme qui a une belle voix, mais qui ne sait pas chanter. De tout cela, il en résulte un ensemble peu satisfaisant.

Dans la *Cenerentola*, Mlle Sontag a paru mieux disposée que dans la *Donna del Lago;* elle a bien chanté son duo avec *Ramiro*, ainsi que le grand air final. Zuchelli a fait sa rentrée par *don Magnifico* de cet ouvrage; il s'en est fort bien acquitté. Il va nous débarrasser de Santini dans quelques pièces : c'est quelque chose.

— Le succès du *comte Ory* s'est confirmé dans les deuxième et troisième représentations. Quelques coupures faites à propos ont rendu la marche de l'ouvrage plus rapide, et font mieux ressortir les beautés répandues dans les morceaux de musique. Cette nouvelle production du génie qui, à trente-six ans, a fondé l'une des plus étonnantes renommées qu'il y ait jamais eu dans l'art musical, n'est pas exempte de défauts; mais les beautés y sont la partie dominante. Ces défauts d'ailleurs sont de ceux que Rossini pourra éviter quand il le voudra, puisqu'ils ne consistent que dans des réminiscences, tant de ses propres ouvrages que de ceux de quelques autres compositeurs, et dans des négligences de style qui ne proviennent que du peu d'importance qu'il y attache. Le comte Ory brille d'ailleurs par une exécution vocale très remarquable, et par cela même est destiné à varier agréablement le répertoire de l'Académie royale de musique.

Puisque j'en suis sur l'exécution, je dois dire qu'après avoir suivi attentivement deux répétitions générales et trois représentations du nouvel opéra, je me suis convaincu qu'il y a un défaut considérable dans la nouvelle disposition de l'orchestre; non que je n'approuve la direc-

tion au violon; mais en plaçant au pupitre un des chefs du chant pour diriger les voix dans les morceaux d'ensemble et dans les chœurs, on ne s'est pas aperçu qu'on établissait deux chefs qui, mus par des impressions différentes, donnent des mouvemens divers et se contrarient. Ayant écouté d'abord l'exécution à l'entrée de l'orchestre, et m'étant aperçu du défaut d'ensemble du théâtre et de l'orchestre, je crus d'abord que ce n'était qu'un effet d'acoustique; mais à la troisième représentation, je me plaçai à l'entrée de l'amphithéâtre, en face de la scène et conséquemment au milieu de la salle, et là je vis distinctement MM. Habeneck et Hérold battre en plusieurs endroits deux mesures différentes. Celle de M. Hérold était sensiblement plus lente que celle de M. Habeneck. Je suis persuadé qu'il faut, au lieu d'un second chef placé dans l'orchestre, avoir un souffleur comme dans les autres théâtres, et le mettre dans une niche comme on a coutume de le faire, de manière à ce qu'il ne soit vu que des acteurs. J'appelle sur ce fait l'attention de M. Lubbert et de MM. Habeneck et Hérold.

— M. Labarre, notre célèbre harpiste, est de retour de Londres, où il a obtenu de brillans succès pendant l'hiver dernier. Il doit passer quelques mois dans la capitale avant d'entreprendre un voyage qu'il projette.

— Les affaires relatives à la réorganisation du théâtre de l'Odéon ne se présentent pas sous un jour favorable. Les artistes, dont on compromet ainsi l'existence, sont au désespoir. Il me semble que l'autorité devait ou laisser la liberté entière des théâtres, ou s'en occuper d'une manière plus efficace.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin. Quelques débuts ont eu lieu au Théâtre Royal dans les derniers mois. On a remarqué particulièrement Mlle Roser, de Vienne, qui a joué avec beaucoup de succès dans le *Freischütz*, dans la *Flûte enchantée*, dans *Don Juan*, dans *la Dame Blanche*, dans *la Famille suisse* et dans *les Deux Journées*. La voix de cette cantatrice est un *mezzo soprano* vigoureux et sonore; elle unit à un extérieur agréable le talent de la scène, et quoiqu'elle ne possède ni le sentiment profond de Mlle Schechner, ni l'agilité de gosier de Mlle Sontag, elle serait une acquisition précieuse pour le théâtre de cette capitale: malheureusement ses prétentions sont trop élevées pour qu'on puisse espérer qu'elle soit engagée. Les rôles où elle a eu le plus de succès sont ceux d'Emmeline dans la *Famille suisse*, d'Anna dans la *Dame Blanche*, d'Adèle dans le *Concert à la Cour*, et surtout de Sesto, dans *la Clemenza di Tito*.

Parmi les autres débutans, on a distingué M. Preisinger, qui s'est fait entendre dans le *Barbier* et dans le *Concert à la cour;* M. Wolterech, qui a chanté assez bien le rôle du comte Almaviva, et M. Beiting, de Manheim, ténor qui possède une bonne voix, et qui s'est fait applaudir dans le rôle de Georges de *la Dame Blanche*, ainsi que dans celui de *Tito*. Une demoiselle Flache s'est aussi fait entendre dans le personnage de Vitellia, de *la Clemenza di Tito*, mais sans succès : ce rôle difficile était au-dessus de ses forces.

M. Hindle, contrebassiste de Vienne, a donné un concert à l'académie de chant, où il a fait admirer son talent dans des variations sur le thème, *Oh cara memoria !*

Théâtre Kœnigstadt. Un nouvel opéra d'Eberwein, intitulé *Léonore*, vient d'être joué avec succès à ce thé â-

tre. On attribue en partie la réussite de l'ouvrage au talent de Mlle Haitzinger.

L'*Obéron* de Weber, dont il avait été fait quelques répétitions au mois de mai, n'ayant pu par diverses circonstances être joué à ce théâtre, le directeur, M. Blum, a mis en scène l'ancien opéra du même nom, dont la musique avait été composée par Wranitzky, et l'a rajeuni en y introduisant quelques morceaux de Mozart, de Spohr, de Blum et de Mercadante, et en retranchant d'autres morceaux de la partition originale qui manquent d'intérêt dramatique. Les talens supérieurs de Mmes Tibaldi, comme cantatrice, et Spitz, comme actrice, l'agilité de voix de Mme Bamberger, le prodige d'un enfant de onze ans, Marianne Bamberger, qui a joué le rôle d'Obéron et chanté un air de bravoure de Wranitzky de la manière la plus surprenante, et enfin la beauté des décorations, ont contribué à faire de cette pièce un spectacle magnifique qui attire la foule.

Dresde. De tout temps les princes souverains de l'Allemagne ont cultivé la musique, non comme un art frivole, digne tout au plus d'occuper l'oisiveté de quelques momens, mais sérieusement et comme pourraient le faire des musiciens de profession. L'empereur Charles VI écrivait d'un style pur et correct des fugues et d'autres pièces d'un genre difficile, aussi Fux lui disait-il *qu'il était digne d'être maître de chapelle*. Frédéric II, roi de Prusse, composa une partie de la musique qu'il exécutait sur la flûte; sa sœur, la princesse Amélie, a écrit plusieurs opéras qui ont été imprimés et qui annoncent un talent distingué. On connaît les œuvres du prince Ferdinand, qui fut tué si malheureusement dans la campagne de 1806; S. M. l'empereur d'Autriche joue fort bien du violon, et exécute tous les jours des quatuors et des trios de Beethoven ou de Mozart; S. A. le grand duc de Darmstadt possède une instruction profonde dans toutes les parties de la musique, et dirige elle-même tous les détails de sa chapelle et de son théâtre; enfin voici un opéra nouveau qu'on vient de représenter sur le théâtre de la cour de

Dresde, et dont la musique a été composée par le roi actuellement régnant.

Cet ouvrage est intitulé *la Nascita del Sole.* Le prince l'avait écrit autrefois pour la naissance du prince Frédéric, et les principaux morceaux avaient été exécutés alors dans les appartemens de la cour. La suavité de la mélodie avait été admirée, même parmi les musiciens; mais les développemens que l'instrumentation a reçue depuis quelques années, ont obligé l'auguste compositeur à refaire une partie de sa partition. Mlle Schiasetti, Mme Pallazzesi, Mme Veltheim et Zezi, ont été chargés des rôles principaux dans la nouvelle exécution, et s'en sont fort bien acquittés. Le roi assista à la dernière répétition générale, et voulut bien donner des éloges à tous les artistes qui ont rivalisé de zèle. Dans les entre-actes, on a fait entendre des pièces instrumentales du maître de chapelle, M. Reiseger.

Le nouvel opéra de Wolfram, *le Normand sur le trône de la Sicile*, n'a pas eu tout le succès qu'on avait espéré; on a été forcé de lui substituer l'*Obéron* de Weber.

L'*Elisabeth* et le *Crociato* ont été bien exécutés au théâtre Italien; mais à Dresde comme à Paris, on désire d'entendre quelque nouveauté.

Barcelonne. Deux cantatrices partagent la faveur du public au théâtre Italien de cette ville; l'une est Mlle Eckerlin, l'autre Mme Medard. Les *dilettanti* ne sont pas d'accord sur leur mérite, et se divisent en *eckerlinistes* et en *Médardistes.* Malheureusement pour ceux-ci, l'objet de leur prédilection, en s'efforçant de leur plaire, a fait tant d'efforts dans la *Caritea* de Mercadante, qu'elle en a perdu momentanément la voix. Cet accident a obligé l'entrepreneur à substituer à cet opéra *Pietro il grande*, de Vaccai, où Mlle Eckerlin a été chargée du rôle principal.

Naples. La reprise de *Bianca e Gernando*, de Bellini, au théâtre Saint-Charles, a eu le même succès qu'il avait eu la première fois qu'il fut joué dans cette ville. Les rôles principaux ont été chantés par Rubini, Tamburini et Mlle Tosi. On avait essayé, à la première représentation, d'introduire dans l'ouvrage un duo de Raimondi; mais ce

morceau a été mal accueilli, et a dû disparaître aux représentations suivantes. Quelques nouveaux morceaux ont été ajoutés par Bellini à son ancienne partition, et ont été fort goûtés. L'exécution a été bonne, tant de la part des chanteurs que de celle de l'orchestre. Un solo de clarinette, exécuté par M. Rapp avec un rare talent, a excité l'enthousiasme du public.

PARME. Après avoir été fermé pendant plus d'un mois, contre l'usage, le théâtre ducal a été ouvert de nouveau le 26 juillet, par *le Barbier de Séville*, qui, certes, n'est pas une nouveauté pour les habitans de cette ville, mais qui a cependant été écouté avec plaisir.

Les principaux acteurs de la troupe actuelle sont Mme Francesca Fontemaggi Mililotti, *prima donna*, André Pini, *primo tenoro*, Philippi Spada, *buffo comico*, et Joseph Paltrinieri, *basso cantante*. D'après le compte rendu de leur talent, il ne paraît pas qu'aucun d'eux s'élève au-dessus du médiocre.

Deux ouvrages doivent succéder au *Barbier :* l'un est *Carlotta e Wether*, de Coccia, l'autre, nouvellement écrit, est la *Salvezza inaspettata*, dont la musique a été composée par Mililotti, Napolitain, mari de la *prima donna*.

MILAN. Aucune nouveauté n'a succédé à *la Prova d'un opera seria* au théâtre de *la Scala ;* mais on attend sous peu de jours un nouvel opéra de Coccia, et la *Jefti* de Generali, qui sera représenté pour la rentrée de la Favelli.

Au théâtre *Carcano* on a donné le 8 août une cantate du *maestro* Bulgarelli, intitulé *Pygmalione*. On remarque dans cette partition, dit un journaliste italien, une science profonde du contrepoint ; mais quoique cette science soit fort belle en elle-même, elle ne suffit pas pour l'effet dramatique. Cette critique est fort juste.

Le jeune Sivori, qu'on a entendu à Paris l'hiver dernier, avec étonnement, est en ce moment à Milan, où il donne des concerts avec beaucoup de succès. Il s'y est fait vivement applaudir dans un concerto de Kreutzer, et dans un grand duo de Mayseder pour piano et violon. Ce der-

nier morceau a donné l'occasion d'entendre un autre jeune virtuose, élève du Conservatoire impérial, François Bonoldi, fils de Claude Bonoldi, chanteur, qu'on a entendu au théâtre Italien de Paris, il y a quelques années. Camille Sivori a terminé son second concert par un air varié de Fontaine.

Un autre concert, donné le 7 août, a offert aux habitans de Milan une singularité dont il y a peu d'exemples, celle d'une demoiselle qui joue de la flûte : cette jeune personne se nomme M[lle] Lorenzina Mayer. Elle s'est fait entendre dans un concerto de Monteleone, et dans des variations sur un thème de Rossini. Il paraît que le choix de ses morceaux n'a pas eu plus de succès que son exécution.

ANNONCES.

Le cinquième numéro du journal l'*Écho lyrique* vient de paraître; il se compose de *Soyez heureux,* romance à deux voix de Panseron.

Mon tour ne viendra-t-il jamais? romance de Bruguière, et un air d'*Éléonore,* musique de M. Paër.

Le prix de l'abonnement pour un an est de 25 francs pour la France, et 28 francs pour l'Étranger. On s'abonne à Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11; et à Génève, chez M. Grast, grande rue, n° 207.

— Méthode pour connaître le ton dans lequel on est, ou pour savoir ce qu'il faut à la clef dans tous les tons; rédigée par Ch. Guillet, prix, 75 c.

— Deux marches pour le piano, dediées à M[lle] Sophie Fery, par Pixis, prix 5 fr.

A Paris, chez Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur et marchand de musique, rue de l'Échelle, n° 9.

— *Mira superbo*, terzetto eseguito delle signore Pisaroni e Ferlotti e dal signor Botticelli nell'opera *Eufemio di Messina*, musica del signor Carafa.

Paris, Launer, successeur de Carli, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Montmartre, n° 14.

Ce trio est écrit pour soprano, contralto et basse. Parmi les opéras de M. Carafa, *Eufemio di Messina* est un de ceux qui ont obtenu le plus de succès. On y trouve un duo d'un grand effet, qui fut chanté par David et Mme Pisaroni, et le trio que nous annonçons. Ces deux morceaux sont également convenables pour les concerts et pour les salons.

— *Kuhlau*, sonate pour piano et violon; op. 6. 6 fr.

Idem, variations pour piano et violon, sur un thème d'Euryanthe de Weber; op. 63. 7 fr. 50 c.

Idem, grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle; op. 50. 15 fr.

—*Hummel*, douze valses brillantes, à la Sontag, pour piano; op. 112. 4 fr. 50 c.

— *Pixis*, grand concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre, dédié à S. A. R. l'Impératrice d'Autriche; op. 100 : pour piano seul, 12 fr.; pour piano et quatuor, 18 fr.; pour piano et orchestre, 24 fr.

Idem, grand quintetto pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, 15 fr.

Paris, Farrenc, éditeur de musique, rue des Petits-Augustins, n° 13.

ERRATA.

Diverses circonstances ayant empêché le rédacteur de revoir les épreuves de la dernière livraison de la *Revue musicale*, il s'y est glissé des fautes considérables qu'il est nécessaire de corriger.

Pages 87, 88 et 90, au lieu de *quatuor dicesimo*, qu'on trouve en plusieurs endroits, il faut lire *quatuor dicesimino.*

Page 91, on trouve cette phrase: « Ce n'est pas avec une exécution « négligée qu'il pourra lutter contre la perfection de masses et de détails « que l'Opéra vient d'offrir dans un ouvrage de genre que l'on pourra « lutter contre lui. » Il faut supprimer les six derniers mots qui ne forment aucun sens.

Page 94, ligne 1re, au lieu de *ascoltara*, lisez *ascoltare.*

Même page, ligne 5, au lieu de *riechiamerono*, lisez *richiamerono.*

Même page, ligne 9, au lieu de *delle medaglia*, lisez *delle medaglie.*

VARIÉTÉS.

DERNIÈRES DISCUSSIONS

A L'OCCASION DU REQUIEM DE MOZART.

Les disputes des savans et des artistes sont fort ennuyeuses pour cette partie la plus nombreuse du public qui a le bon esprit de ne demander à l'art que des résultats, et pénibles pour les personnes mêmes que leur amour de la science ou de l'art engage à s'enquérir avec soin de tous ses moyens. Généralement, dans de pareilles disputes, la forme emporte tellement le fonds qu'on finit par oublier l'objet primitif de la discussion, et qu'une suite d'attaques et de ripostes toutes personnelles viennent affliger ceux qui aiment à se figurer les artistes dégagés des influences terrestres les plus déplorables. C'est ce qui est arrivé au sujet du *Requiem* de Mozart.

Plusieurs savans allemands, plusieurs contemporains de ce grand homme avaient révoqué en doute l'authenticité de cet ouvrage en tant qu'il fut attribué tout entier à l'auteur dont il porte le nom. D'autres savans, regardant cette attaque comme propre à affaiblir la vénération qu'on devait au grand maître, et craignant peut-être qu'on ne s'autorisât d'une première réussite pour venir remettre en question la filation d'autres chefs-d'œuvre, se prononcèrent avec force pour le *statu quo* des assertions. L'on en vint aux preuves, et l'on a pu voir dans la *Revue musicale*[1] qu'il est devenu constant pour les défendeurs comme pour les demandeurs qu'une partie plus ou moins considérable du *Requiem* n'était pas de la main de Mozart. C'était donc sur le plus ou le moins que pouvait encore

(1) Tome 1er, p. 25—30. *Idem*, p. 447—454.

s'établir la dispute qui continua en effet, avec d'autant plus de chaleur, comme c'est l'ordinaire en pareil cas, que l'objet offre désormais moins de prise. Les gens qui ne voient dans l'art que les jouissances qu'il procure, et qui pensent avec raison, que le *Requiem*, tel qu'il nous est parvenu, est encore un ouvrage admirable, se seraient trouvés satisfaits qu'on eût corrigé quelques complémens maladroits ou rétabli dans leur pureté les passages falsifiés, mais la nation savante ne se contente pas à si peu de frais. Des hommes qui se sont habitués à concentrer sur un seul point la majeure partie de leurs affections et de leurs sympathies, et y ont subordonné toutes leurs habitudes, se font une grande affaire de ce qui n'est que peu de chose ou un rien imperceptible pour la masse même des véritables amateurs conviés à jouir. Delà l'irascibilité des savans quand on porte la main sur un système ou sur des travaux qui font partie intégrante de l'univers qu'ils se sont créé. Toute la fourmilière est en émoi, et gare à l'imprudent : des atteintes cuisantes le feront repentir de sa témérité.

M. Godefroy de Weber, rédacteur de la *Cæcilia*, peut être regardé comme le chef des assaillans dans l'affaire du *Requiem*. C'est aussi sur lui que se sont dirigés les coups les plus sensibles. Il n'a pas été ménagé depuis trois ans par les défenseurs du *statu quo* à la tête desquels s'est placé M. Stadler de Vienne. Le langage n'a pas toujours été de part et d'autre, aussi mesuré qu'il devait l'être. Si M. de Weber, piqué par les tracasseries de ses adversaires, s'est laissé aller à des assertions peut-être trop vives, au moins dans la forme, ceux-ci ne sont pas restés en arrière, et se sont fait des armes de tout. M. Stadler, entre autres, qui avait fait une brochure contre M. G. de Weber, et l'avait envoyée, comme c'est l'usage à tous les savans, et à tous ceux de ses amis que la chose intéressait, reçut en réponse de Beethowen, à deux époques différentes, deux lettres à ce sujet, dont le *fac simile* vient d'être publié en Allemagne, et qui sont devenues le sujet de la discussion dont nous entretenons aujourd'hui nos lecteurs.

M. G. de Weber, qui crut voir dans ces lettres et dans leur publication, des personnalités blâmables, les a reproduites et accompagnées de réflexions insérées au n° 29 de la *Cæcilia*, dans un article intitulé *Pamphlet sur G. de Weber par MM. Beethoven et Stadler.* Il y attribue le ton de blâme pris par Beethowen dans la première de ces lettres, (car de l'aveu même des savans allemands, la seconde est illisible), au ressentiment causé par la critique franche qu'il avait faite dans les dernières années, des aberrations musicales qu'on remarquait dans les productions les plus récentes de Beethoven, et d'un autre côté, à la complaisance que celui-ci avait cru devoir, en cette occasion, témoigner pour les opinions de M. Stadler: le blâme est donc rejeté tout entier, par lui sur ce dernier. On aurait pu croire l'affaire terminée de ce côté; mais voici venir un médiateur (M. Marx) au ton grave et solennel, qui, *dans la Gazette musicale de Berlin*, *n°* 16 *de la* 5e *année*, déplore profondément l'humeur injuste témoignée par M. G. de Weber à l'occasion de ces lettres, et le blâme hautement de les avoir qualifiées de pamphlet. Les injures, dit-il, n'y sont pas réelles: Beethoven y donne presque raison de fait à M. G. de Weber; enfin, elles n'étaient pas destinées à être publiées, et il ne saurait assez s'étonner qu'un jurisconsulte aussi distingué que M. G. de Weber (il est avocat général de la cour de cassation), ait pu produire comme pièces probantes deux lettres écrites pour des intérêts d'amitié, toutes mutilées et illisibles en partie. Il croirait le respect dû aux grands hommes étrangement compromis aux yeux de la multitude, si on laissait passer de pareils procédés, et c'est pour cette raison qu'il s'est vu obligé de se placer momentanément avec les adversaires de M. G. de Weber dont il honore d'ailleurs le caractère et la science.

M. G. de Weber peu touché par le ton de la réprimande, répond en dernier lieu (*Cæcilia*, n° 30) que, pour couper court aux inconvénances et aux personnalités dont on l'a accablé, il ne répondra dorénavant plus rien. Ce parti est excellent: Il est fâcheux qu'il n'ait pas été adopté plus tôt. Cela n'aurait pas empêché le savant au-

teur de livrer au monde musical le résultat de ses recherches et de ses conjectures sur le *Requiem*, objet primitif et comme on l'a vu, fort oublié, de cette dispute. Au milieu de cette discussion, qui, nous aimons à l'espérer, aura été la dernière, nous ne trouvons qu'un seul fait qui ait vraiment nuit au *Requiem*, et nous nous empressons de le faire connaître à nos lecteurs.

M. G. de Weber avait dit que le solo de basson dans le *tuba mirum*, lui paraissait une falsification évidente. M. André avait, en conséquence, dans son édition si curieuse du *Requiem*, indiqué ce passage comme douteux. M. Bierey, directeur actuel du théâtre de Breslau, et contemporain de Mozart, écrit à M. André que le passage est en effet falsifié, et qu'il a été témoin du fait. A l'époque où la maison Breitkopf et Haertel publia cet ouvrage, le maître de chapelle Bernard Müller de Weimar, qui se trouvait à Leipzig, fut chargé d'en diriger la publication, et d'en revoir les manuscrits. Il montra un jour à M. Bierey, avec qui il était lié, celui du *tuba msrum* en lui disant : « Voyez donc ce que Mozart exige ici d'un trombone tenor. « Il est impossible de l'exécuter ainsi. Je vais faire « faire par le basson ce passage qui serait impraticable ; » et il le fit en effet. M. G. de Weber s'autorise avec raison de cet exemple pour soutenir qu'on a pu se permettre, et qu'on s'est réellement permis d'autres altérations de cette nature.

BIOGRAPHIE.

Braham (Jean), célèbre chanteur, dont le nom véritable est Abraham, est né à Londres, vers 1774, de parens juifs. Resté orphelin dans sa plus tendre enfance, il fut confié aux soins de Leoni, habile chanteur Italien. A l'âge de dix ans, il fit son premier début au Théâtre-Royal; sa voix était si sonore et si étendue qu'il pouvait chanter facilement plu-

sieurs airs de bravoure qui avaient été composé pour Mme Marat. Mais l'époque du changement de voix arriva et l'empêcha de paraître en public; malheureusement ce fut précisément au moment où Léoni fut forcé de quitter l'Angleterre, par suite du mauvais état de ses affaires. Braham se trouva donc une seconde fois dans l'abandon. Son talent et sa bonne conduite lui procurèrent un azile dans la famille de Goldsmidt. Protégé par cette famille respectable, il devint professeur de piano. Sa voix commençait à reprendre du timbre lorsqu'il rencontra le célèbre flutiste Ashe, dans une réunion musicale; celui-ci lui conseilla d'accepter un engagement pour la saison suivante à Bath. Braham y consentit promptement, se rendit dans cette ville, et y fit son début, en 1794, dans les concerts dirigés par Rauzzini. Ce grand musicien connût bientôt tout ce que présentait de ressources une voix et une intelligence musicales telles que celles de Braham; il se chargea de lui donner des leçons, qu'il continua pendant trois ans, et vit ses soins couronnés par le plus grand succès.

Au printems de 1796, Braham fut engagé par Storace pour le théâtre de Drury-Lane : il y chanta dans l'opéra de *Mahmoud*, et reçut du public les applaudissemens les plus mérités. Dans la saison suivante, il parût au Théâtre-Italien, et son succès alla toujours croissant. Mais peu satisfait de lui-même, tant qu'il lui restait quelque chose à apprendre, il se détermina à voyager en Italie, pour se perfectionner dans l'art du chant. Arrivé à Paris, il s'y arrêta pendant huit mois, et y donna des concerts qui furent très suivis, malgré le prix élevé des billets. Le premier engagement qu'il accepta en Italie fut à Florence. De là, il alla à Milan et à Gênes. Il séjourna quelque temps dans cette dernière ville, et y étudia la composition sous la direction d'*Isola*. Pendant qu'il était à Gênes, il reçut plusieurs propositions de la part des directeurs du théâtre de Saint-Charles, à Naples; mais l'état de trouble ou était alors ce royaume les lui fit toutes rejetter. Il se dirigea sur Livourne, Venise, Trieste, et enfin se rendit à Hambourg.

Sollicité vivement de tetourner dans sa patrie, il rompit

lesengagemens qu'il avait à Milan et à Vienne, et débuta, en 1801, au théâtre de Covent-Garden dans l'Opéra *the Chains of the heart* de Rieve et Mazzinghi. Depuis cette époque il a toujours continué d'occuper le premier rang parmi les chanteurs anglais : nul n'a jamais chanté aussi bien que lui la musique de Hœndel, et particulièrement l'air *Deeper and Deeper still*, dans lequel il arrachait des larmes de tous les auditeurs. Il a joué au Théâtre du roi depuis 1806 jusqu'en 1816, avec Mmes Billington, Grassini et Fodor. En 1809, il fut engagé au théâtre royal de Dublin, avec des avantages qui n'avaient été accordés à personne: *Deux mille livres sterling pour quinze représentations.* Cependant le directeur fut si content de son marché, qu'à l'expiration il en contracta un autre pour trente six représentations au même taux.

Braham est cité aussi comme un compositeur agréable; il a écrit beaucoup d'airs fort jolis; Sa *Death of Nelson* est devenue populaire. Il a écrit aussi plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *The Cabinet;* 2° *The Englise fleet;* 3° *Thirty Thousand;* 4° *Out of place;* 5° *Family Quarrels;* 6° *The paragraph; Kais;* 7° *Americans;* 8° *The Devil's Bridge;* 9° *False Alarms;* 10° *Zuma;* 11° *Navensky*, etc. Braham ne chante plus maintenant que dans les concerts et les oratorios : il jouit d'une fortune considérable.

CORRESPONDANCE.

Reims, 27 août 1828.

A Monsieur le rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

Une discussion s'est élevée entre plusieurs musiciens de cette ville, au sujet des changemens de mesure qu'on trouve quelquefois dans les anciennes musiques, sans in-

dication de mouvement. Il y en a qui prétendent, et je suis de leur avis, que si une mesure à $\frac{2}{4}$ succède à une mesure à quatre temps, les noires ont la même valeur dans cette mesure à $\frac{2}{4}$ que les blanches dans la mesure à quatre tems; ou bien que si une mesure à $\frac{3}{8}$ succède à une mesure à $\frac{3}{4}$, les croches ont la même valeur dans la première que les noires dans l'autre; et notre avis est que le mouvement ne change pas.

Nos antagonistes disent que cela ne se peut pas, parce qu'il n'y aurait pas de motif pour changer de mesure, si ce n'était que pour augmenter de moitié la valeur des notes, et qu'il faut bien que les compositeurs aient eu des raisons pour le faire. Ils prétendent, d'après cela, que lorsqu'on n'a pas indiqué le mouvement au changement de mesure, c'est qu'on a jugé que le changement de mouvement était indiqué suffisamment par celui de mesure.

Dans l'impossibilité de nous accorder, nous sommes convenus de nous en rapporter à vous, monsieur, dont la science est si utile aux musiciens des départemens, qui n'ont pas comme ceux de Paris les moyens de s'éclairer sur ce qui les intéresse.

J'ai l'honneur d'être, votre très humble et obéissant serviteur,

Baissière.

RÉPONSE.

Je saisirai toujours avec empressement les occasion de dissiper les doutes de MM. les professeurs sur les différens points de théorie ou de pratique qui ne leur paraîtront pas suffisamment éclaircis par les livres élémentaires; et je pense qu'en remplissant ce devoir, je ne ferai que completter l'utilité de la Revue musicale.

Dans cette occasion, M Baissière et ses partisans auraient pu s'appuyer de l'autorité du solfège du Conservatoire qui décide la question en leur faveur. Toutefois, ils n'y auraient point trouvé de réponse à l'objection très forte de leurs adversaires, parce que le comité du Conservatoire,

en rédigeant les leçons de changemens de mesures, n'a envisagé qu'un côté de la question. Je m'explique.

Il fut un temps où l'on ne séparait point les signes de la musique pour en rendre la lecture plus facile. A cette époque, il n'y avait jamais de variations de mouvement dans le cours d'un morceau, quoiqu'on y trouvât à chaque instant de nouveaux signes de mesure. Ces signes étaient différens de ceux dont on se sert aujourd'hui, et avaient plutôt pour objet de marquer une certaine proportion avec d'autres signes, que de déterminer la manière dont il fallait battre la mesure. Aussi n'était-il pas rare de voir une partie écrite dans une mesure pendant que la partie qui l'accompagne est écrite dans une autre. Quelquefois même, les quatre parties d'un morceau à quatre voix étaient écrites dans quatre mesures différentes, et ces mesures n'étaient, comme je viens de le dire, que des signes de proportions. Les signes qui servaient à déterminer leurs rapports étaient de trois espèces : on les appelait *signes de temps*, *signes de prolation*, et *signes de proportion*.

Plus tard, lorsque ces anciens signes eurent disparu pour faire place à des combinaisons plus simples et plus raisonnables, et lorsque toutes les parties d'un morceau furent écrites dans une mesure uniforme, les compositeurs, par une espèce de pédantisme, et sans réfléchir que le changement de mesure qui n'est point motivé par une variation de mouvement est inutile et fastidieux, ces compositeurs, dis-je, conservèrent ces changemens de mesure qu'ils avaient trouvés dans l'ancienne musique, et qui n'avaient plus d'objet dans le nouveau système de notation. C'est ce qui a été développé dans le solfège du Conservatoire, et ce qui se trouve conforme à l'opinion de M. Baissière et de ses amis.

Mais à l'époque où la musique instrumentale ne se composait que d'airs de caractères, tels que les gigues, sarabandes, courantes, pavannes, allemandes, etc., chacun de ces airs avait une mesure et un mouvement qui lui était propre. Tout le monde connaissait ces mesures et ces mouvemens, parce que depuis le commencement du dix-septième siè-

cle, jusqu'au milieu du dix-huitième, c'est-à-dire depuis Frescobaldi et Samuel Scheïde, jusqu'à Rameau, Hændel et Couperin, tous les compositeurs avaient écrit dans ce style; or, quand il arrivait que dans le cours d'un morceau, tel qu'une fantaisie, une gigue devait succéder à un autre air d'un caractère plus grave; il suffisait de marquer le signe de la mesure de cet air avec son nom, ou même sans le nom, pour que chacun sût le mouvement qu'il fallait lui donner, et sans qu'on fût obligé de mettre en tête les mots d'*allegro, allegretto*, *andante*, etc., qui ont été généralement adoptés depuis lors. On conçoit que dans ce système, la différence de mesure ne transformait pas toujours les noires en blanches, les croches en noires, ou réciproquement. Il y avait des nuances de mouvement qui appartenaient à chaque caractère d'air, et qui étaient suffisamment indiqués par le signe de la mesure.

En résumé, dans la musique vocale ancienne, où l'on trouve des changemens de mesure sans indication de variation de mouvement, la durée des notes se ralentit ou se presse de moitié, sans que le mouvement cesse, à moins que les mots *a capella* ne soient écrits au-dessus d'une mesure à deux temps composée de notes longues, ce qui indique un mouvement rapide où les rondes ont à peine la durée des noires dans une mesure ordinaire. Dans la musique instrumentale, il faut avoir égard au caractère des airs. Les gigues et les courantes, par exemple, sont d'un mouvement très vif; les pavannes et les sarabandes doivent être joués dans un mouvement modéré : les menuets indiquent un mouvement lent.

Telles sont les explications qui me paraissent pouvoir être données des variations de mesure qu'on remarque dans l'ancienne musique.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

Plusieurs circonstances contribuent à mettre la musique dans un état de stagnation plus sensible dans le cours de cet été que dans les années précédentes. A l'exception du *comte Ory*, aucune nouveauté dramatique n'a paru depuis plusieurs mois. La clôture forcée des théâtres de l'Odéon et de l'Opéra-Comique a paralysé le génie des musiciens, et l'avenir incertain de ces établissemens n'est pas propre à ranimer leur verve. D'un autre côté, point de concerts, point de réunions musicales. Chacun profite du repos que lui offrent les vacances pour aller se délasser à la campagne des travaux du reste de l'année. Cette saison est la moins féconde en événemens; et pour avoir des nouvelles, il faudrait en faire.

—Au Théâtre-Italien, le retour de Mlle Sontag nous a rendu la *Donna del Lago*, et *la Cenerentola*, que nous avons entendues de reste; elle devait paraître samedi dernier dans la *Gazza Ladra* où on ne l'a point encore entendue; mais la représentation n'a point eu lieu; on l'a renvoyée au mardi suivant; le temps nous manque pour en rendre compte, et nous sommes obligés de renvoyer l'article qui la concerne à la livraison prochaine.

On répète, dit-on, la *Matilde* de Coccia, pour l'offrir aux *dilettanti* dans le courant de la semaine prochaine. Lenom de l'auteur ne promet pas une composition bien forte; mais l'ouvrage coupera du moins l'uniformité du répertoire dont on fatigue le public depuis si long-temps.

— Les répétitions viennent de recommencer au théâtre de l'Opéra-Comique; il ne s'agit point encore de nouveautés, mais d'une troupe nouvelle qu'on doit façonner aux anciens ouvrages. Il paraît que l'ouverture se fera par *la Dame Blanche*, où l'on entendra Damoreau dans le rôle de Georges, et d'autres débutans dans les autres rôles

principaux et accessoires. Les journaux annoncent la première représentation comme devant avoir lieu samedi prochain : il y a sans doute erreur dans ce bruit, car M. Ducis n'ayant point encore traité avec les auteurs, n'a point de répertoire. Ponchard, Lafeuillade, Valère, Visentini, ni Mme Boulanger ne font partie de la troupe nouvellement organisée. Le bruit se répand même que Mme Pradher négocie avec l'administration du théâtre de Madame. Parmi les nouveaux acteurs engagés, on cite Moreau-Sainti, ancien acteur du Gymnase, qui arrive de Lyon, Syrant, qu'on a entendu à l'Odéon et qui vient du Havre, Boulard, de l'Odéon, et Camille, qui était si plaisant au théâtre des Nouveautés, dans le rôle de Bazile des *Noces de Figaro*.

—Meyerbeer est en ce moment à Spa, d'où il se rendra à Paris, vers le milieu du mois d'octobre.

— Rossini a quitté Paris pour se retirer à la compagne, où il va travailler à son opéra de *Guillaume Tell*.

—Aux deux dernières représentations de l'Opéra, on en est revenu à l'ancienne distribution de l'orchestre, et l'on a abandonné la direction par le violon pour le bâton de mesure. Il me semble que ces sortes de fluctuations produisent un mauvais effet, tant sur le public que sur les artistes. On ne peut douter que l'on n'ait réfléchi sur le changement qui s'était opéré dans cette distribution, lors de la première représentation du *Comte Ory*, et qu'on n'ait consulté des hommes habiles à décider cette question : on pouvait donc s'y tenir, en modifiant ce qui aurait paru n'être pas convenable, au lieu de s'effrayer de l'irrégularité de quelques passages de l'exécution d'un ouvrage nouveau. Que si l'on n'était point en mesure pour les autres opéras, faute de copie d'une partie de violon directeur, on aurait pu attendre qu'on le fût pour faire le changement.

J'ai dit, dans la livraison précédente, les défauts que j'ai remarqués dans l'exécution du *Comte Ory*, défauts d'ensemble assez considérables : ils n'ont point disparu dans le changement de disposition qu'on vient d'adopter, car à la représentation de mercredi dernier, l'orchestre ne marchait pas dans une mesure uniforme avec

les acteurs, et le défaut d'ensemble se faisait remarquer aux mêmes endroits qu'aux représentations précédentes. Je crois que cet ouvrage n'a pas été répété assez long-temps. Il est nécessaire de laisser mûrir un ouvrage dans la tête des acteurs et des choristes lorsqu'il renferme beaucoup de chœurs et de morceaux d'ensemble : il n'y a que ceux qui n'exigent que peu d'acteurs qu'on peut enlever en quelques répétitions. Je serais fort étonné si l'on arrivait jamais à un ensemble parfait dans le *Comte Ory*.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On lit ce qui suit dans l'*Écho du Nord*, en date du 27 août :

« Un ancien préjugé que, jusqu'à présent, on avait vainement combattu, nous attachait en esclaves aux seules productions littéraires et musicales qui paraissaient à Paris : rien de bon, rien de supportable ne pouvait être produit ailleurs. Lyon est la première des villes de province qui se soit affranchie de cette absurde servitude. Le succès des ouvrages arrangés par M. Castil-Blaze, celui tout récent des *Rivaux d'eux-mêmes*, mis en opéra, et de vingt autres pièces, sont venus détruire cette erreur. La plupart des autres grandes villes ont suivi cet exemple : la direction du théâtre de Lille vient aussi d'imiter cette heureuse innovation, qui devient d'autant plus nécessaire que la clôture des théâtres de Feydeau et de l'Odéon nous privera peut-être encore long-temps d'opéras nouveaux.

« L'une des plus jolies comédies de M. Alexandre Duval (*les Projets de Mariage*), vient d'être représentée sur notre théâtre, arrangée en opéra-comique. La musique, qui est de deux amateurs de cette ville, a généralement fait plaisir : l'ouverture, d'une facture brillante et légère, de jolis couplets fort bien chantés par Mme Paul Loth, deux duos, un air chanté par Foignet, un trio et un quintetto sont les morceaux qui ont été remarqués et applaudis.

« Nous devons le dire avec peine, mais cependant avec vérité, la première représentation de cet ouvrage a ressemblé à une répétition générale ; car une partie des acteurs chargés des rôles principaux, n'étant pas sûrs de leur mémoire, avaient joué et chanté avec une froideur et une nonchalance d'autant plus impardonnables que le poëme, qui pétille d'esprit et de gaîté, demandait à être débité avec chaleur et vivacité ; mais à la seconde représentation, ils ont pris une revanche com-

plète : la pièce, de son côté, n'a fait qu'y gagner, et cet ouvrage, dont le succès est maintenant assuré, pourra varier agréablement le répertoire.

« Il nous a paru que les auteurs de la partition ont peut-être respecté trop religieusement le poème : cela jette de la lenteur dans la marche de l'action et donne quelquefois à la musique une couleur vague ; cependant nous croyons que c'est un sort inhérent à toutes les comédies mises en opéras.

« La musique de cette pièce fait bien augurer du talent des auteurs ; l'instrumentation en est correcte et gracieuse : elle rappelle parfois la manière de Rossini, et les motifs en sont piquans et heureux.

« Mme Paul Loth s'est montrée bonne comédienne dans le rôle de *Rosaline ;* Foignet a joué et chanté avec verve celui de *Pedro.* Un duo qui, à la première représentation, avait passé inaperçu, mieux chanté par lui et Mlle Cervetta à la seconde, a obtenu de justes applaudissemens. Margaillan, qui eut l'occasion de déployer sa belle voix dans un *andante*, en a reçu également. Émeric et Annet sont bien placés dans les rôles de *Germensey* et de *Belmont.* Il est malheureux que le duo de la fin, qui nous a semblé être un des plus jolis morceaux, soit écrit trop haut pour la voix de ce dernier. Enfin l'orchestre, bien nourri et conduit avec plus de chaleur et surtout avec un mouvement plus vif, a mérité sa part dans les éloges. »

On ne peut qu'applaudir aux efforts des amateurs, dont la noble émulation a pour objet de rendre la musique plus florissante dans les départemens. Plusieurs fois nous avons exprimé nos regrets que toutes les ressources de la France, en ce qui concerne cet art, fussent concentrées dans la capitale ; et nous persistons à croire que cette concentration est une des causes principales de la pénurie de compositeurs, de chanteurs et d'acteurs qui cause la ruine des théâtres.

En réfléchissant sur cet objet, nous avons cru découvrir les moyens de faire cesser un état de choses si funeste aux progrès de la musique et de l'art dramatique ; nous les proposons avec confiance à l'autorité, persuadés que M. le ministre de l'intérieur s'empressera d'accueillir nos idées s'il en reconnaît la justesse.

Plusieurs membres de la Chambre des députés se sont élevés avec force, dans les années précédentes, contre la subvention accordée aux théâtres royaux, et ont fait remarquer qu'il y a une sorte d'injustice à obliger les habitans des provinces à contribuer aux plaisirs de ceux de la

capitale, tandis qu'on ne fait rien pour les leurs : il faut avouer que leurs plaintes n'étaient pas dénuées de fondement. Je sais qu'on leur objectait que la subvention a moins pour objet les plaisirs des Parisiens que la splendeur des arts; mais, outre que les avantages attachés a cette subvention sont au moins compensés par les entraves qui l'accompagnent; outre qu'elle a presque toujours été la proie de deux ou trois personnes, au lieu de tourner véritablement au profit de la musique ou de l'art dramatique en général, on peut facilement démontrer que la concentration est un mauvais moyen de former des compositeurs, des acteurs et des chanteurs.

Il n'y a qu'un théâtre d'opéra comique à Paris. On y représente environ dix ou douze ouvrages par an; trois ou quatre de ceux-ci surnagent à peine, et ces trois ou quatre pièces sont la seule ressource des directeurs de spectacles des départemens. Or, on ne trouve pas, même dans les plus grandes villes, une population immense et sans cesse renaissante, comme à Paris, pour fournir une longue carrière à chaque pièce : après cinq ou six représentations, les meilleures sont usées; il faut les laisser reposer jusqu'à l'année suivante, en sorte que les entrepreneurs ne peuvent espérer de se soutenir qu'au moyen des ressources abondantes qui leur sont offertes par les nombreux théâtres de vaudeville et de mélodrame. Il en résulte que les acteurs sont forcés de jouer tous les genres, et gâtent leur goût en chantant de misérables couplets, au lieu de se former par des exercices continuels sur de meilleure musique.

D'un autre côté, les jeunes musiciens, bornés à un seul théâtre, où ils ne peuvent pénétrer qu'avec peine, ne produisent que de loin en loin, froidement et sans enthousiasme, parce qu'ils sont presque sans espoir, au lieu d'être tenus dans une sphère de continuelle activité, comme ils le seraient s'ils pouvaient faire représenter leurs ouvrages dès qu'ils seraient achevées. Il nous semble qu'on pourrait remédier à tout cela en accordant à cinq ou six villes principales de France une portion de la subvention,

pour faire composer et représenter trois ou quatre opéras chaque année. Cette dépense serait peu considérable.

Supposons qu'on adoptât ce projet, et qu'on choisit Bordeaux, Marseille, Rouen, Nantes, Lille et Strasbourg. pour y faire représenter des opéras nouveaux; voici quelle serait la dépense spéciale occasionnée par la composition et lareprésentation de ces ouvrages. Il n'est pas de pensionnaire du gouvernement qui, à son retour d'Italie ou d'Allemagne, ne consentît à écrire la musique d'une pièce en trois actes pour 2,000 francs, et à se transporter dans la ville où elle devrait être représentée, pour en diriger les répétitions. La certitude de toucher des droits d'auteur dans toutes les villes de France, si l'ouvrage avait du succès; l'espoir de vendre la partition, ou du moins les morceaux les plus remarquables, à quelque marchand de musique, celui de se faire connaître avantageusement et de se procurer des succès plus importans dans la capitale, lui feraient considérer comme une bonne fortune toutes les propositions qu'on lui ferait à ce sujet. Les poètes ne manqueraient pas non plus qui, pour une somme de 1000 fr., et leurs droits d'auteurs, se chargeraient d'écrire les *libretti*.

Aux 3,000 francs que coûteraient la composition de chaque opéra, il faudrait ajouter environ 500 fr. pour les frais de copie de musique, en tout 3,500 francs. Les décorations et costumes d'une pièce semblable n'étant pas plus coûteux que ce qu'il faut faire pour un opéra représenté à Paris, ne doivent pas être portés en compte.

On pourrait facilement donner trois ouvrages nouveaux de cette espèce dans chaque ville, ce qui ferait une dépense annuelle de 10,500 francs, et, pour les six villes indiquées, de 63,000 francs. Pour cette somme de peu d'importance, on aurait chaque année dix-huit opéras nouveaux écrits par les jeunes musiciens pour lesquels le gouvernement fait des dépenses en pure perte, dans l'ordre actuel des choses; l'art musical y gagnerait en général, et chaque ville, en particulier, en tirerait de grands avantages.

Les acteurs deviendraient aussi meilleurs, car, étant continuellement dirigés par des musiciens instruits, ils perfectionneraient leur méthode de chant et épureraient leur goût. Parmi les ouvrages de cette nature il s'en trouverait sans doute qui offriraient des chances de succès pour la capitale, et ce serait une ressource pour le directeur de l'Opéra-Comique, dans les circonstances où il n'aurait rien de prêt. Enfin, tout le monde y gagnerait.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Londres. Le Duc de Gloucester, chancelier de l'université, ayant annoncé l'intention de visiter Cambridge, les gouverneurs de l'hôpital d'Addenbrooke se déterminèrent à donner une grande fête musicale à cette occasion. Le comité chargé de l'organisation de cette fête engagea Mlle Sontag, miss Stephen, Mme Caradori Allan, mistris W. Knyvett, Mrs Braham, Vaughan, W. Knyvett, Edward Taylor Bellamy, et de Begnis. L'orchestre était composé des premiers talens de Londres, tels que Mrs Lindley, Dragonetti, Ashley, etc. Il était dirigé par H. Cramer. M. Pixis y a exécuté plusieurs fantaisies sur le piano. On a donné trois concerts. Le premier, samedi 28 juin, le second, lundi 30, et mardi 1er juillet.

Le lundi et le mardi matin, on a exécuté dans l'église de Sainte-Marie, le *Messie* et un choix de musique sacrée. En général, les chanteurs se sont distingués, dans ces trois concerts, composés en grande partie de musique de Mozart, de Rossini, de Mercadante, de Meyerbeer, de Weber, etc. Braham s'est surpassé dans la scène d'*Oberon*; il semblait inspiré par le compositeur même. Il est impossible de réunir plus de goût, de grâce et d'énergie, que n'en possède cet habile chanteur. Quant à miss Stephen, on doit lui reprocher de n'avoir chanté que des

ballades, musique de chambre très agréable, mais qui se trouve être tout-à-fait déplacée dans un grand concert. Cette charmante cantatrice a un grand défaut; elle est trop modeste. Un peu de cette présomption, dont quelques étrangers sont si abondamment pourvus, la placerait sur une ligne très honorable.

Il faut maintenant parler de M[lle] Sontag, et dire franchement notre opinion sur cette intéressante étrangère, sans nous laisser entraîner par les louanges exagérées dont l'accablent ses prétendus amis. M[lle] Sontag possède certainement un grand talent; cependant, il faut l'avouer, son exécution n'a rien qui touche le cœur. Elle n'excite pas la moindre émotion; et n'inspire jamais le plus léger désir d'entendre répéter ce qu'elle vient de chanter, quoique cela soit parfaitement exécuté. La scène du *Freischütz*, chantée en allemand par une bonne cantatrice, n'a jamais manqué son effet en Angleterre. M[lle] Sontag l'a très bien chantée, mais elle n'y a ajouté aucunes beautés nouvelles, et dussions-nous être accusés de barbarisme, nous dirons que cet air nous a fait tout autant de plaisir, chanté par miss Paton, notre compatriote. On peut en dire autant de toute la musique exécutée par M[lle] Sontag, a l'exception des variations de Rode. Dans ce morceau elle est vraiment extraordinaire, et surpasse tout ce qu'on peut attendre d'elle. Elle était engagée pour chanter dans *deux concerts* seulement, et pour cela on lui a donné *trois cents livres sterling*. Elle a pourtant consenti à chanter dans l'église Sainte-Marie un air de *la mort de Jésus*, de Gran; cela était tout-à-fait une faveur, car son engagement était exclusivement pour *deux soirées*. M. Pixis était engagé pour 50 livres. Nous ne pouvons que condamner des prix si exagérés, et désirer qu'on devienne à l'avenir moins exigeant d'une part, et moins prodigue de l'autre.

Les étrangers ne sont arrivés à la ville que le dimanche, en sorte que le concert du samedi a été peu brillant; mais le lundi et le mardi, la salle était complètement remplie.

On sera peut-être bien aise de trouver ici l'état des dépenses et des recettes tirés de *Cambridge cronicle.*

Total de la recette des trois concerts.	1681 l.	10 s.	» d.
Id. Des deux séances de musique religieuse.	951	9	6
Id. De la vente des livrets.	194	19	6
TOTAL.	2827	19	»

Prix des principaux chanteurs. . . .	1143 l.	» s.	» d.
Id. Des chœurs.	260	8	»
Id. De l'orchestre.	715	10	11
Id. Du D. Whitfield professeur de l'université qui dirigeait la fête.	241	10	»
Frais d'impression pour les affiches, avertissemens, etc.	120	7	»
Mémoire du charpentier.	90	18	»
Frais divers.	168	2	8
Total de la recette.	2827	19	»
Id. De la dépense.	2740	16	7
Bénéfice net.	87	2	5

A quoi il faut ajouter ce qui est provenu des bals, de la quête faite au sermon et de quelques dons, ce qui fait en tout un bénéfice de 484 l. 14 s. 3 d.

HANÔVRE. *La Donna del Lago*, traduite en allemand, vient d'être représenté pour la première fois dans cette ville, et y a obtenu un grand succès. Le rôle d'*Elena* fut mieux joué que chanté par Mlle Groux; mais Mme Schmid fut admirable dans celui de *Malcolm*, et excita un enthousiasme général. Rauscher, Sedelmayer et Grill, étaient chargés de représenter les personnages de *Riccardo, Duglas et Rodrigo:* il s'en sont bien acquittés.

— La *Gazette Musicale de Leipsick*, n° 31, annonce que Paganini, dont la santé est dans un état déplorable, s'est confié aux soins du célèbre médecin militaire Maren-

zeller, lequel l'a soumis au traitement *homéopatique* de Hanemann. La *Gazette de Vienne*, du 12 août dernier, fait connaître que ce brillant artiste est parti pour les bains de Carlsbad, en Bohême. On voit que tous les bruits répandus sur son *incognito* à Paris sont dénués de fondement.

Madrid. Les opéras qui ont paru sur la scène italienne, jusqu'au commencement du mois d'août, sont : *il Barone di Dolsheim*, *la Cenerentola*, *l'Inaganno Felice*, *Semiramide*, *Zadig e Astartea*, de Vaccai, *la Donna Selvaggia*, de Coccia, et *la Donna del Lago*. Tous ces ouvrages ont eu un succès plus ou moins brillant. Parmi les chanteurs, Galli, Benetti, Pasini, Mlles Albini et Cesari, sont en possession de la faveur du public. La jeune *De Velo*, que nous avons transformée en ténore, par erreur (*Revue Musicale*, tom. IV, page 44), n'a paru que dans *Zadig e Astartea*. Si elle peut se débarasser de la crainte excessive qu'elle éprouve continuellement, elle pourra se faire applaudir par la beauté de sa voix et la sûreté de sa méthode.

Lisbonne. Malgré les troubles politiques dont cette capitale a été tourmentée, le théâtre italien n'a pas cessé d'être ouvert. Le *Crociato* et le *Barbier* y sont joués alternativement, mais sans beaucoup de succès. Mme Demeri continue de plaire aux amateurs. L'opéra de Carafa, *Gabriella di Vergi*, a dû paraître sur la scène dans le mois dernier. La direction du théâtre va passer des mains de l'entrepreneur Marara dans celles de Mme Bruni.

Naples. *Théâtre del Fondo*. Le 3 août, *Gianni di Calais*, nouvelle partition du genre *semiserio*, musique de Donizetti, a paru sur la scène pour la première fois. Il paraît que cet ouvrage est très faible, et n'augmentera pas la petite réputation de son auteur. Un air, supérieurement chanté par Tamburini, est à peu près tout ce qu'on y a remarqué.

Bergame. L'*Ilda d'Avenel*, nouvel opéra de Nicolini, a paru pour la première fois sur la scène le 14 août. Les paroles de cet ouvrage sont de Gaetano Rossi. On a retrouvé

le talent de l'auteur de *Mitridate*, du *Trajano*, du *Conte di Lennox*, de l'*Annibale in Bitinia*, de *Cesare nelle Gallie*, et d'autres ouvrages renommés, dans quelques-uns des morceaux de cette nouvelle production. On cite particulièrement l'introduction, l'air de Fergusto : *a te gloria, a te salute, — Patria amata*, chanté par Bonoldi, l'air *Ilda, tu l'Ami!* chanté par Mme Bonini, le duo entre *Valtero* (Mathilde Maffei) et *Ilda : Ilda tu piangi?* L'air de *Riccardo* (Mme Festa Maffei, mère de la débutante Matilde Maffei), et la beauté des chœurs. Le duo entre Fergusto et Valtero, *Ho già compagni e intrepidi*, a été aussi remarqué, ainsi que celui de Riccardo et Ilda, *E talor nei sguardi suoi*, et le double chœur des Écossais et des Normands qui prépare un beau finale, dont l'adagio a été considéré comme un chef-d'œuvre de mélodie et d'harmonie. Un passage assez étendu de ce finale, qui a une grande analogie avec le *Guardo don Bartolo*, du Barbier, a causé une espèce de rumeur dans la salle : mais on a découvert que ce passage est tiré du beau quatuor de l'opéra *Baldovino*, qui fut écrit par le même Nicolini, trente ans avant le Barbier.

Une indisposition subite et assez grave de Mme Festa Maffei, survenue après le finale du premier acte, a obligé l'entrepreneur a renvoyer l'exécution du second acte à une autre soirée; mais le public n'attendit pas long-temps, car la seconde représentation de l'ouvrage eut lieu le lendemain, 15. Le succès du premier acte fut confirmé dans cette représentation, et le second plut encore davantage que le premier. Aussitôt que les détails nous seront parvenus, nous en rendrons compte.

Bonoldi, Mmes Bonini et Festa Maffei se sont distinguées dans l'exécution de cet ouvrage. L'orchestre, bien qu'il fût composé d'artistes recommandables et dirigé par le célèbre violoniste *Rovelli* n'a pas produit l'effet qu'on espérait.

Novarre. Depuis un an environ, Generali est devenu maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Ce maître célèbre a voulu marquer sa prise de possession de son em-

ploi dans l'occasion qui lui était offerte par la fête annuelle de la Vierge, qui se célèbre avec pompe dans cette ville, le 15 août; et pour cela, il a composé la musique sacrée qui fut exécutée avec une perfection rare, sous sa direction, dans les journées des 14, 15 et 16. Il n'avait rien négligé pour que cette exécution fût digne de la solennité. Lasagna, professeur de basson à Gênes; le célèbre clarinettiste Ernest Cavallini, de Milan; les deux frères Daelli, hautboïstes, également de Milan, le *basso cantante* Cosselli, de Parme, et le ténor de Capitani, avaient été engagés par Generali à se joindre aux membres de la chapelle de Saint-Gaudence et à ceux de la cathédrale. A cette réunion d'artistes furent encore ajoutés vingt-quatre enfans de l'Institut musical, qui doit son existence à Generali même. De cet ensemble est résulté un effet musical tel qu'on n'en avait point entendu depuis long-temps en Italie.

La messe solennelle et les vêpres composés par Generali pour cette circonstance ont excité le plus vif enthousiasme. Le *Gloria in excelsis*, le *Dixit Dominus*, le *Laudate pueri*, et le *Magnificat* ont paru des morceaux du premier ordre. Mais l'*Incarnatus est* de la messe solennelle causa surtout un plaisir si vif aux habitans de Novarre, et à ceux des environs qui étaient au concours pour cette fête, que des applaudissemens unanimes se firent entendre comme dans une représentation théâtrale, et sans respect pour la majesté du lieu.

Après ce triomphe, Generali s'est rendu à Milan pour y diriger la mise en scène de sa partition de *Jefte*, qui doit être exécutée au théâtre de *la Scala*, au commencement du mois de septembre. A cet ouvrage succéda l'*Ajo nell' imbarrazzo*, de Donizetti, où doit débuter Mlle Clelia Pastori, qui vient de Rome; l'on aura ensuite une nouvelle partition de Coccia.

Le mouvement des artistes chantans pour les saisons prochaines continue à s'organiser.

Mme Clorindi Corradi, *prima donna contralto*, est engagée pour les théâtres de Bologne et de Parme, qui sont

sous la direction d'André Bandini, et ce pour trois ans, à dater du 20 mars 1829.

La troupe chantante, actuellement établie à Odessa, se compose de Mmes Anne Cardani, *prima donna*, Adélaïde Mariconi, *primo contralto*, et de Henri Molinelli, premier ténor, Girolamo Donati Condetti, premier bouffe comique, François Desiro, *primo basso cantante*, Angela Riva, *prima donna in genere*, et de Joseph Ghirlandi, *primo basso in genere*.

A Trieste, on aura pour l'automne prochain Violante Camporesi, comme *prima donna*, Rose Mariani, *primo musico*, François Piermarini, premier ténor; Lucien Mariani, *primo basso*, Charles Poggiali, autre primo basso, Josephine Marioni, et Mme Annoni, comme secondes femmes.

Le premier opéra qui sera représenté dans cette ville sera *Gli Arabi nelle Gallie*; le second, *la Caritea*; le troisième sera un nouvel ouvrage de Pacini intitulé : *I Crociati in Tolemaïde*.

Pour l'ouverture du nouveau théâtre de Parme, l'entrepreneur a engagé Mme Meric-Lalande, et Lablache.

Le *primo buffo* Joseph Frezzolini est parti d'Orviette pour Turin.

Le fameux Velluti est de retour de Londres à Milan : il va se rendre aux eaux de Recoaro pour rétablir sa santé.

Le ténor Angelo Quadri est mort à Sienne, sa patrie, le 20 juillet.

Rome. Nous avons manqué de renseignemens jusqu'ici, sur les opéras nouveaux qui avaient été représentés dans le cours de l'année au théâtre de cette ville ; le 20e numéro du journal *I Teatri*, contient à ce sujet les détails suivans :

La Civetta in apparenza, farce du maestro Gambale, a réussi.

I Taglialegna di Dombar, qui est la même chose que *Marie Stuart*, opéra du maëstro Grazioli, a eu beaucoup de succès. Les principaux acteurs ont été la Boccabadati, Verger, Zuccoli et Cosseli.

La sposa Persiana, opéra de Gambale, n'est pas tombé. Il était chanté par la Monticelli, Mme Manfredini, Verger, Zuccoli etGiordani.

La Fidelta in pericolo, farce du maestro Vecchioli, a réussi. La Monticelli, Verger, Zuccoli et Giordani y ont chanté.

L'Innocenza in Periglio ossia Barthotomeo della Cavalla, du maestro Carlo Conti, a été fort bien accueilli. Les principaux chanteurs étaient la Boccabadati, Verger, Zuccoli et Giordani.

La Sciocca per Astuzia, opéra de Gambale, a fait un naufrage complet. « La musique en était écrite d'une ma-« nière si dure et bizarre, dit le correspondant du journa-« liste, que la Boccabadati pleurait de dépit d'être obigée « de la chanter. Le public, en ayant pitié, se mit à crier : « *basta, basta* (assez, assez.), en sorte qu'elle n'acheva « pas le *rondo* qui termine la pièce. Ce morceau ne fut « point chanté à la seconde représentation, et à la troi-« sième, l'opéra fut exilé de la scène.

ANNONCES.

— N° 1, en *re mineur*, des douze grands concertos de W. A. Mozart, arrangés pour piano seul ou avec accompagnement de flûte, violon et violoncelle, par J. N. Hummel. Prix, avec accompagnement, 15 fr.; pour piano seul, 9 fr.

A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1; à Mayence, chez les mêmes; à Anvers, chez A. Schott.

— *Charles Rummel*, rondeau en forme de valse pour piano, op. 66. Prix, 4 fr. 50 c.

Ce morceau étant également arrangé, par l'auteur, à quatre mains et pour deux pianos, peut s'exécuter en même temps à deux, à quatre et à six mains, et plus à volonté.

Aux mêmes adresses.

— Thème favori varié pour le piano, et dédié à madame la marquise d'Ambly, par C. L. Rhein; op. 30. Prix: 6 fr. A Paris, chez Zetter, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

A Naples[1],

PAR M. KANDLER,

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.

COLLÉGE ROYAL DE MUSIQUE DE SAINT-SÉBASTIEN.

La réunion des conservatoires de Saint-Onuphre et de *la Pieta*, sous le titre de *Licco filarmonico*, a donné naissance à ce collége. De semblables réunions avaient déjà eu lieu en 1797, entre les conservatoires de *S. Maria de Loreto* et de *S. Onufrio;* et celui des *Poveri di Giesu Christo*, le plus fertile et le plus renommé de tous, avait pris en 1791 le titre de *La Pieta de Turchini.* Tous ces conservatoires étaient dans la plus complète décadence au moment de la dernière réorganisation.

Aujourd'hui le collége, qui depuis 1818 a pris le titre de Conservatoire royal, compte 110 élèves pensionnaires, et 100 externes. Il est sous la direction de trois gouverneurs, qui sont le duc de Noia, le conseiller de cassation *de' Rogatis*, et le chevalier Marinelli. Le premier est chargé de l'éducation musicale; le second s'occupe de la littérature et des mœurs; le troisième, de l'administration matérielle et de la comptabilité. La direction des bâtimens appartient au recteur, qui a sous ses ordres un vice-recteur et des préfets. Nic. Zingarelli est chargé de la direction de la musique. Ce compositeur a été rappelé de Rome en 1813 pour occuper ce poste. Il est fâcheux qu'un artiste si recommandable par ses talens et par ses qualités sociales, se soit montré indifférent à la prospérité de l'établissement confié à ses soins; mais ce fait n'est que trop

(1) Voyez la *Revue musicale*, tom. IV, p. 1-7 et 49-58.

certain. Aucun service réel n'a été rendu par lui à l'école qu'il dirige. Il se borne à y mener une vie commode et tranquille, ne s'occupant que de la lecture des livres saints, et paraissant même disposé à se faire prêtre. D'ailleurs, rempli de préjugés, il ne permet point à ses élèves d'étudier les ouvrages des compositeurs de l'école moderne, et montre surtout la plus grande aversion pour la musique de Mozart et de ses imitateurs.

Les meilleurs élèves sortis de ce conservatoire sont *Manfroce*, mort très jeune, mais qui donnait de grandes espérances; *Mercadante*, qui s'est fait connaître par de nombreuses compositions, et *Bellini*, qui a débuté avec succès par son opéra du *Pirata*.

On trouve au Conservatoire des professeurs pour toutes les parties de la musique, savoir :

1° Un professeur de contre-point. *Tritto* en remplissait les fonctions ; mais il est mort depuis quelques années, et n'a point été remplacé.

2° Un professeur d'accompagnement. C'est maintenant *Gio. Furno*, également actif et habile.

3° Un professeur de piano. *D. Giuseppe Elia*, bon maître, quoique son exécution soit peu brillante.

4° Un professeur de chant. *Louis Mosca*, compositeur de musique dramatique et sacrée, et second maître de la chapelle du roi, en remplissait autrefois les fonctions; mais il est mort depuis quelques années, et a été remplacé par *Crescentini*.

5° Le professeur de solfège est *D. Giov. Salenis*.

6° Il existe dans l'école deux professeurs de violon, qui sont : *D. Domenico Carabella* et *Ant. Ciarretella*.

7° *Ant. Guida* est professeur de violoncelle.

8° Le professeur de hautbois est *Felice Ferrazano*.

9° Celui de flûte est *Pasquale Buongiorni*.

10° Celui de trompette, *M. Rupp*.

11° Celui de basson, *M. Moriz*.

12° Celui de cor, *D. Giuseppe Ercolano*.

Tous ces professeurs enseignent par les méthodes des anciens conservatoires, sans tenir compte des progrès qui

ont pu être faits depuis lors. Ces préjugés donnent lieu à beaucoup de controverses entre les partisans des anciens usages et ceux des nouveautés; il n'y a que Crescentini qui ait adopté la méthode du Conservatoire de Paris.

Outre les professeurs qui viennent d'être nommés, il y a des maîtres de belles-lettres pour l'éducation aesthétique des élèves; mais les progrès de ceux-ci sont insignifians. Ces élèves peuvent rester au Conservatoire jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, et même plus long-temps si, comme disciples honoraires (*Alunni onorari*), ils donnent des leçons dans les classes d'externes.

L'institut des demoiselles qui dépend du collége de musique contient vingt-quatre élèves auxquelles on enseigne le chant et le piano. Leurs professeurs sont MM. *Parisi* et *Cimarosa*, fils du célèbre compositeur de ce nom.

Une ordonnance royale du mois de septembre 1817, a apporté une amélioration notable dans la constitution de ce collége, en établissant des classes d'élèves externes, dont le but est de préparer par l'examen préalable les personnes des deux sexes qui veulent entrer au Conservatoire et se livrer exclusivement à l'étude de la musique, dans quelque genre que ce soit : le nombre des élèves est fixé à *cent*, 70 garçons et 30 jeunes filles.

Les élèves les plus remarquables, pour le piano et le chant, qui sont sortis du Conservatoire depuis sa réorganisation en 1818, sont : *Louis Birago*, mort depuis; *Paul Cimarosa*, *Charles Conti*, tous les deux estimés et recherchés; *Louis Lablache*, une des plus belles basses-tailles de notre époque; *Raphaël Dario*, *Alexandre Basti* et *Joseph Cicimarra*, tenors pleins de goût[1].

COMPOSITEURS DE LA COUR.

1° *Nic. Zingarelli* (Voyez ce qui le concerne ci-dessus et dans les articles précédens).

(1) Le traducteur a cru devoir se borner aux faits qui peuvent intéresser l'histoire de l'art, et supprimer ici un passage assez étendu qui ne contient qu'une espèce d'allocution de l'auteur aux Napolitains, sur l'état de décadence où ils ont laissé tomber la musique.

(*Note du rédacteur.*)

2° *Giac. Tritto*, mort depuis peu d'années.

3° *Giac. Rossini* (Voyez les articles précédens).

4° *Louis Mosca*, dont il a été parlé à l'article de la musique d'église. Comme compositeur dramatique, il a survécu à sa réputation.

5° *Pierre Raimondi*, sicilien, établi depuis long-temps à Naples. On a de lui plusieurs opéras et ballets. Il possède dans le genre sérieux des connaissances estimables, dont nous avons vu des preuves suffisantes, et qu'on trouve aussi dans ses opéras. Il lui manque seulement de l'imagination, qui est une chose essentielle dans l'art dramatique.

6° *Giac. Cordella*, élève de Paisiello, a écrit dix opéras et trois farces. Le style bouffe est celui dans lequel il réussit le mieux. Son opéra, *Gli Aventurieri*, qu'il a écrit en 1825, pour le théâtre *Canobiana*, à Milan, lui a fait beaucoup d'honneur, et lui a valu un engagement avantageux à Barcelonne. *Lo Sposo di Provincia*, qu'il a composé pour le théâtre *Argentina*, à Rome, en 1821, y a été reçu avec beaucoup d'applaudissemens. Le mérite principal de Cordella consiste à bien conduire et développer ses idées.

Les autres compositeurs et virtuoses les plus distingués sont :

7° *Sylvestre Palma*, qui a écrit quelques opéras avec assez de bonheur; mais son style est trop lâche.

8° *Louis Capotorti*. Il passe pour un harmoniste de l'école de *Durante;* mais ses compositions n'annoncent pas des connaissances bien élevées.

9° *Joseph Dedonatis*, bon contrapuntiste. Il est du petit nombre des organistes qui connaissent le véritable style fugué.

10° *François Lanza*, virtuose sur le piano, et professeur de cet instrument. Il a beaucoup voyagé, et s'est fait connaître avantageusement par ses compositions en Angleterre, en France et en Italie.

11° *Charles Assenzio*, espagnol, est meilleur compositeur qu'exécutant. C'est un homme d'esprit.

12° *Paul Cimarosa*, excellent professeur et virtuose, n'a pas le génie de son père; mais il réunit à beaucoup de talent pour le chant, une méthode claire et facile pour enseigner.

13° L'organiste *Parisi* mérite d'être mentionné avec éloge parmi les professeurs de piano.

14° *Ruggi*, bon contrapuntiste et professeur de chant, a écrit des canzonettes napolitaines fort originales, qui jouissent à l'étranger d'une espèce de célébrité [1].

15° *Consalvi*, chanteur distingué et bon professeur possède un répertoire de fioritures qui lui sont propres, et dont il orne sa musique.

16° *De Sanctis*, a la réputation d'être bon harmoniste et professeur de chant recommandable.

17° *Joseph Festa*, directeur d'orchestre à *S. Charles* et à la chapelle du roi; il entend fort bien la nature de ses fonctions ainsi que la régie d'un théâtre [2]. Le musicien allemand *Nissel* a accusé Festa de lui avoir volé des quatuors de violon, qu'il a fait graver sous son nom, chez Girard, à Naples.

Les principaux artistes de la chapelle royale et de l'orchestre de Saint-Charles sont :

18° *Onorio de Vito*,

19° *Ant. Giaretelli*, bons violonistes et directeurs d'orchestre.

20° *N. Zeffirini*,

21° *N. Fenzi*,

22° *Ant. Guida*,

23° *Charles Lovere*,

24° *Pierre Lovere*, sont les meilleurs violoncellistes. Quand Fenzi est en voyage, Guida passe pour le plus habile.

(1) Ruggi possède d'assez grandes connaissances pour enseigner le contrepoint au conservatoire de Naples. Il est singulier qu'on n'ait pas pensé à lui, à la mort de Tritto.

(*Note du traducteur*.)

(2) C'est par erreur que nous avons dit que cet artiste est le mari de Mme Festa ; Joseph Festa est le frère de la cantatrice.

(*Note du rédacteur*.)

25° *Vincenzo Marra,*

26° *D. Vecchini,*

27° *D. Zaboli,* Excellens contre-bassistes; Marra est le plus célèbre.

28° *Joseph Categari,* premier corniste à Saint-Charles.

29° *Joseph Ercolani,* un des meilleurs cornistes de Naples, et en même temps compositeur.

30° *Michel Rupp,*

31° *André Sébastiani,*

32° *Ferdinand Sébastiani,*

33° *D. Buonuomo*, très bons clarinettistes. Le premier est professeur au Conservatoire, et occupe la première place à Saint-Charles.

34° *Albani,*

35° *N. Giuliani,*

36° *D. Terrazani*, hautboïstes: les deux premiers sont les plus habiles.

37° *Josué Fiore,* première flûte à Saint-Charles et à la chapelle royale.

38° *Scherer,* allemand, excellent flûtiste et compositeur agréable.

39° *Pasquale Buongiorno* est considéré à Naples comme un talent supérieur sur la flûte; il excelle surtout sur la petite flûte.

DES AMATEURS.

Parmi les compositeurs qui appartiennent à la classe des *dilettanti*, le chevalier *Corigliano de Rignano* occupe la première place; ses principales compositions ont été gravées à Florence, à Rome et à Naples, sous le titre de *Lira sentimentale.*

Carlo Saccente a écrit, il y a quelques années, un opéra intitulé *Aganodocca;* mais cet ouvrage n'a pas eu de succès.

Marcello Perrino, ex-recteur du Conservatoire, et bon théoricien, a publié plusieurs brochures sur la musique, et entre autres un ouvrage sous ce titre : *Osservazioni sul*

canto; Naples, 1810, qui a obtenu l'approbation de Zingarelli.

L'abbé *Jules Visconti* et *Philippe d'Abadesse* se sont distingués, le premier par des airs agréables, le second par ses compositions sacrées.

Le premier de tous les amateurs de Naples est *D. Joseph Sigismondo*, âgé de 88 ans, archiviste du collége royal de musique, qui fut élève de *Porpora*, ami et contemporain de Jomelli, de Piccini, de Sacchini, de Cimarosa et de Paisiello. Il a étudié à fond la théorie et la pratique de la musique, ainsi que dans la littérature de cet art. C'est à lui que nous devons les renseignemens les plus authentiques sur l'histoire de la musique dans ce pays. Le plus grand service qu'il rend maintenant à l'art musical, est de communiquer à ses élèves les morceaux classiques inédits des meilleurs maîtres italiens.

Parmi les pianistes de Naples, le chevalier *Galeata* est le plus fort. MM. *Joseph Galluron*, *Micheron*, *Marchesino Sterlich*, le chevalier *della Valle* et le chevalier *Puoti*, sont aussi très habiles. Parmi les dames, la signora *Liberatori*, la jeune Thérèse *de Fortis*, et la signora *Andreatini*, tiennent la première place. Mmes *Landolfi*, *Corcione*, *Charlotte Hestermann* et le baron *della Posta*, accompagnent fort bien la partition.

Naples est riche en cantatrices distinguées. La notice en serait longue : nous nous bornerons à indiquer les plus remarquables. Les trois sœurs *Pignalverd*, dont l'aînée est élève de M. *Sigismondo*, ont des connaissances étendues dans la musique et un beau talent pour le chant. La signora *Pauzini* s'est fait une réputation par la manière dont elle exécute les deux *Stabat* de Zingarelli; les deux sœurs *Catalani*, et surtout *Louisa*, ont de grandes voix et chantent avec beaucoup de goût. Le mezzo soprano de Mme *Picciola* est d'une qualité pure et métallique; la signora *Rafaellina Ferri* possède une charmante voix de soprano, et chante avec un goût parfait; enfin, l'habileté de Mme *Theresa Cadolini* dans les passages de bravoure est extraordinaire, et surpasse tout ce que nous avons entendu.

Le nombre des amateurs pour le chant est moins considérable parmi les hommes. Les ténors *De Lucca*, *Valentini*, *Dario*, et les basses *Cirio* et *Guarino* passent pour les meilleurs.

Les violonistes ne sont pas rares parmi les amateurs de Naples : les plus remarquables nous ont paru être le duc de *Saviano* et *S. Carlo del Pozzo*, principalement pour l'exécution des quatuors et la direction d'un orchestre. Après eux on trouve, soit pour le violon ou pour l'alto, *Ferdinand Cipolla*, *De Rogatis*, *B. Vestris*, *Vinc. Fasolla* et *Seraf. Castronuovo*.

Parmi les flûtistes, le chevalier Joseph *Capocelatro* se distingue par un talent extraordinaire ; le capitaine *Bourcard* a beaucoup de délicatesse dans l'exécution ; le lieutenant-colonel *Marsiglia* possède aussi un talent distingué ; enfin, nous avons entendu un jeune homme de Strasbourg, nommé *Boucher*, qui nous a paru être destiné à se faire une grande réputation.

FACTEURS D'INSTRUMENS.

Parmi les facteurs de piano-forte, il en est deux qui se disputent le premier rang : *Molitor* né allemand, et *Demeglio* indigène. Abstraction faite de toute préférence pour mes compatriotes, je suis d'avis que *Molitor* l'emporte sur son rival. Ses relations avec les meilleurs fabricans de Vienne, dont les instrumens qu'il fait venir au fur et mesure lui révèlent, année par année, les améliorations successivement introduites, ces relations, disons-nous, lui donnent sur tous ses rivaux des avantages incontestables, quoiqu'on ne puisse nier que *Demeglio* ne perd pas de temps à se les approprier ensuite. Cependant il ne peut guère se mettre de niveau avec son rival que lorsque celui-ci a reçu de Vienne avis de quelques nouvelles inventions. Quant à la faculté créatrice, aucun des deux ne la possède ; ce ne sont qne des éclectriques qui ont appris à distinguer ce qui, au-delà des monts, peut convenir au public qu'ils se sont chargés de satisfaire.

Les instrumens faits par *Molitor*, dans les dix dernières années, sont solides et durables. Ils ont, quand on les a joués quelque temps, un son rond et plein, qui les rend particulièrement favorables au jeu lié, et tiennent, ainsi que je le sais par expérience, parfaitement l'accord. Pour ce qui est de l'élégance extérieure, ils ne le cèdent en rien à ceux de Vienne. Depuis la mort de Gustard, Prussien de beaucoup de mérite, Molitor est considéré comme le premier facteur de Naples. Il est né à Trèves, et demeure depuis 30 ans à Naples, *Strada solita, magno cavallo.*

Auprès de beaucoup de Napolitains, Demeglio obtient la préférence, parce que le mécanisme de ses instrumens se prête du premier abord au jeu brillant, et parce que, dans les plus neufs, le son est tout de suite mélodieux, et n'exige pas, pour être produit, un aussi grand emploi de force que ceux de Molitor. Ils ne se distinguent pas par la durée, et ne tiennent particulièrement pas très long-temps l'accord. Je ne prétends pas cependant abaisser leur mégite, et quand j'aurai dit que Clementi, Cramer, Hummel, préféreraient, pour jouer dans un concert, un piano de Molitor, tandis que Ries, Moscheles et Lanza, choisiraient un instrument de Demeglio, j'aurai, je crois, donné, sans partialité, une idée véritable du mérite relatif des instrumens de ces deux facteurs. Demeglio demeure *Strada S.-Catterina di Sienna.*

Après eux, vient Hedrig, Hongrois de nation. Il était ouvrier chez Molitor, qui le considère comme le second facteur de Naples. J'ai entendu dans les ateliers et dans plusieurs maisons particulières des instrumens de cet artiste, qui, en raison de la qualité du son et de différens autres avantages mécaniques, méritent une attention particulière. Ils sont calculés pour l'effet, et me paraissent réunir, quoiqu'à un degré un peu inférieur, les avantages qu'on remarque dans les instrumens des deux maîtres sus nommés. Ses ateliers sont *Contrada Larga, Monte Calvario.* Comme il fait de fréquens voyages en Allemagne, il s'est substitué son frère pour la conduite de sa maison.

Je dois faire aussi mention de Romano, autre élève de

Molitor. Il travaille sans ouvriers, ce qui borne son débit, et condamne jusqu'à présent son nom à l'obscurité. Il demeure *Contrada S.-Liborio-alla-Carità.*

On m'avait indiqué comme facteurs de pianos un certain de Paolo, Palermitain, et Ulrich. Je n'ai trouvé chez le premier que des meubles et des glaces, et quelques ustensiles propres à réparer les orgues; et le second ne m'a paru qu'un ébéniste, et un revendeur qui fait venir de Vienne des instrumens à bon marché, les répare, les vernit, et les vend comme siens.

En somme, on compte à Naples environ dix-huit facteurs, qui, à l'exception des premiers que j'ai nommés, sont fort insignifians, et dont les produits ne peuvent dépasser les frontières du royaume des Deux-Siciles.

Le seul facteur d'orgues existant à Naples, don Francesco, qu'on regarde généralement comme médiocre, n'a pas excité assez mon intérêt pour que je cherchasse à le connaître. Il paraît cependant avoir beaucoup d'occupation.

Parmi les fabricans de violons, les trois Gagliani, Nicolo, (*Gatata-dell'Ospidaletto*), Antonio (*Sedile di Porto,*) et Giovanni (*Fontana Medina*), sont, avec le maître Trappani, les plus renommés. Mais leurs instrumens ne se distinguent par aucune qualité particulière et se ressemblent tous.

On cite particulièrement parmi les fabricans de guitares, les deux Gennaro, dont le plus habile a ses ateliers *Strada S.-Giacomo*, n° 42. Je suis allé souvent chez lui, mais je n'ai jamais pu y trouver un seul instrument terminé; la raison en est, dit-il, qu'il ne travaille que sur commande. Je le priai alors de m'en envoyer chez moi, à mesure qu'il en aurait d'achevés, ce à quoi il consentit. J'en ai ainsi essayé six, dont aucune ne m'a paru justifier la haute réputation des guitares de Naples. Vinacci est un artiste inférieur; les autres sont au-dessous de la médiocrité.

Le premier facteur d'instrumens à vent est Cristoforo Custodi, (*Contrada S.-Catterina-in-Chiaja*). Tous les instrumens à vent, particulièrement les bassons, sont ici d'une qualité supérieure et fort recherchés, même par

musiciens des régimens autrichiens; mais les flûtes et les clarinettes de Custodi le cèdent à celles de Panormo, (*Strada S.-Bartolomeo*) regardé comme le premier artiste en ce genre à Naples. [1]

Parmi le petit nombre d'autres fabricans, André Windbocher mérite une mention particulière pour ses flûtes sonores et ses *piccolo*.

Je terminerai en parlant de l'unique facteur de harpes (suisse de nation) qui existe à Naples, et qui, attendu que cet instrument n'y est presque pas cultivé, ne paraît pas y faire de bonnes affaires. [2]

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

Permettez-moi de rectifier une erreur qui s'est glissée dans un des derniers numéros de la *Revue musicale*, celui qui a paru le 15 du mois dernier. On y lit, dans un article qui me concerne, que, *loin de me contenter de donner aux enfans* (qui fréquentent mon école de musique religieuse) *une éducation gratuite, j'accorde même à ces enfans une indemnité pour le temps qu'ils em-*

(1) Ce que dit ici M. Kandler nous étonne d'autant plus que M. Sebastiani n'était pourvu à son arrivée à Paris que d'une clarinette dont nos artistes n'auraient pas donné 6 fr. Dès qu'il connut celles de nos luthiers, il changea la sienne.

(*Note du rédacteur.*)

(2) M. Kandler a terminé sa Notice sur l'état actuel de la musique à Naples, par un catalogue des compositeurs les plus célèbres qui ont pris naissance dans cette ville; mais comme nous avons déjà donné des renseignemens sur ce sujet en plusieurs endroits de la *Revue musicale*, nous avons cru devoir supprimer cette partie de son travail.

(*Note du Rédacteur.*)

ploient à l'étude du solfège et du chant. La vérité est, monsieur, que je me contente de donner aux enfans l'éducation musicale, et que j'ai seulement promis de distribuer quelques récompenses, qui consisteront en livres ou en morceaux de musique, à ceux des élèves qui se distingueraient par leur application et leur progrès. Mes moyens de fortune ne me permettraient pas de leur accorder une indemnité que d'ailleurs ni euxni le urs parens ne songent à réclamer.

J'ai l'honneur d'être, monsieur, votre très humble et obéissant serviteur,

MOULIN.

Libraire à Rennes et momentanément à Paris.

Paris, 6 septembre 1828.

NOUVELLES DE PARIS.

Ouverture du Théâtre de l'Opéra-Comique,

LA DAME BLANCHE. — JOSEPH. — LES ACTEURS. L'ORCHESTRE.

Les longues clôtures de théâtres sont calamiteuses pour les entrepreneurs, les auteurs, les acteurs, les musiciens de l'orchestre, et tous ceux qui y sont employés, en quelque genre que ce soit; aussi l'autorité qui s'est chargée bénévolement du soin d'en administrer quelques-uns, ou du moins de les *protéger*, devrait-elle y regarder à deux fois avant d'en venir à cette extrémité. Par exemple, ce qui arrive à l'Odéon est un véritable désastre pour une foule d'artistes recommandables, qui, en contractant des engagemens avec le directeur de ce théâtre, ont dû se croire à l'abri d'un pareil événement, puisqu'ils avaient affaire à un homme choisi par le gouvernement, et qui possédait sa confiance au point qu'on lui donnait un pri-

vilége et une subvention. Cependant cet homme est en faillite, le théâtre est fermé, tout le monde souffre, et lorsqu'il suffisait d'un simple acte extra-judiciaire et d'un délai de trois jours pour mettre fin à un pareil état de choses, on le laisse se perpétuer depuis près de trois mois. Sans les priviléges, tout cela n'arriverait pas; mais le *laisser-faire* est ce que l'autorité a le plus de peine à comprendre.

Des événemens plus compliqués ont amené la clôture du Théâtre de l'Opéra-Comique. Là, les intérêts étaient très divers, et les arrangemens difficiles à prendre: enfin tout s'est terminé. De nouveaux engagemens ayant été faits, la clôture ne portait plus préjudice qu'au directeur et aux auteurs, ensorte que la position était absolument différente de celle de l'Odéon. Était-il plus avantageux d'attendre qu'on eût une troupe complette et des nouveautés à faire representer, pour faire l'ouverture du théâtre, que de se hâter avec les ressources qu'on possédait? Voilà ce qu'il est difficile de décider. Avec de faibles chanteurs et des pièces usées, il y a peu de produits à espérer; mais avec un personnel nombreux, qu'on paie et qu'on n'emploie pas, il y a des pertes journalières fort considérables. C'est être placé entre deux écueils également dangereux.

Toutefois, je pense que l'avantage de sauver quelques écus ne peut être mis en comparaison avec l'effet moral qui doit résulter d'une *exhibition* pire que ce qu'on connaissait; le public n'entre guère dans les détails d'administration; il ne voit que les résultats. Une clôture entraîne pour lui l'idée de restauration, de perfectionnement, et il n'aime point à être déçu dans ses espérances. Tout cela pesé, je pense qu'il aurait été plus avantageux pour M. Ducis de prolonger sa clôture jusqu'à ce qu'il eût rassemblé tous les sujets dont il a besoin, et jusqu'à ce qu'il eût eu deux pièces nouvelles, l'une en trois actes, l'autre en un, prête sà être représentées. Quoi qu'il en soit, prenons les choses comme elles sont, et voyons quel a été l'effet général de l'ouverture.

Ne pouvant disposer de sa nouvelle salle avant les mois de janvier ou de février, le directeur s'est vu forcé de restaurer un peu l'ancienne pour y faire son début. On ne s'attendait pas à y trouver du luxe : ce qu'on a fait en la rendant plus propre est tout ce qu'on désirait. Le premier aspect aurait donc dû disposer à l'indulgence ; cependant une certaine opposition qui s'est manifestée dès le commencement, a fait reconnaître, dans une partie du public, des dispositions hostiles, qui n'attendaient qu'une circonstance favorable pour se développer. Quelques intonnations douteuses, quelques sons d'une mauvaise qualité, lui ont bientôt fourni l'occasion d'exercer sa rigueur contre Lemonnier, dans le rondeau : *Aimable et belle.* Cette rigueur était injuste, car si Lemonnier n'est point un chanteur distingué, il s'est montré comédien intelligent dans toute la pièce, et a fort bien joué la grande scène des deux époux. C'est à la maladresse des applaudissemens donnés mal à propos qu'il faut sans doute attribuer en cette occasion l'humeur du public contre un acteur qu'il aime.

L'objet important, dans cette soirée, était de juger deux acteurs nouveaux que le directeur offrait en compensation de ceux qu'on a perdus. Aussi attendait-on la *Dame Blanche* avec impatience. En disant *deux acteurs nouveaux*, je me trompe, car Damoreau était attaché au Théâtre de l'Opéra-Comique, il y a environ neuf ans. Il avait alors moins d'embonpoint qu'aujourd'hui, et paraissait plus propre à jouer les jeunes amoureux; mais le peu de sûreté de son intonation et l'inégalité de sa voix ne l'avaient pas mis en faveur auprès du parterre, et quelquefois il éprouvait ce qu'on nomme, en termes de coulisses, du *désagrémcnt*. Il prit le parti de se rendre en province, et Lyon fut la ville où il s'engagea. Soit que les Lyonnais soient moins exigeans que les Parisiens, soit qu'un changement avantageux ait eu lieu dans la voix de Damoreau, il ne tarda pas à plaire au public. Peu de temps après, M. Castil-Blaze ayant naturalisé la musique de Rossini dans les départemens, par ses traductions, cet acteur se

fit une réputation dans le rôle d'*Almaviva*, du *Barbier*. Des appointemens considérables lui furent accordés. Au bout de quelques années, Bruxelles renchérit sur les avantages qu'on lui offrait, et se l'attacha. S'il n'y justifia pas complettement toutes les espérances qu'on avait conçues, il y eut du moins du succès dans quelques rôles de son emploi, et il y jouissait d'une position agréable lorsque son mariage avec M[lle] Cinti le ramena à Paris.

J'ai rendu compte de ses débuts à l'Opéra : on sait qu'ils ne furent point heureux. M. Ducis a cru vraisemblablement qu'ils le seraient davantage à son théâtre, car il lui a fait un engagement pour sa nouvelle troupe. Il est vrai que cet engagement porte que Damoreau jouera ce que dans nos vieilles habitudes on nomme des *Philippe*, c'est-à-dire les rôles de tenors *non chantans*, espèce d'emploi qui paraîtrait fort bizarre en Italie, et dont on s'accommodait en France, quand le goût de la musique y était moins perfectionné. Mais n'ayant ni Ponchard ni Thianny, M. Ducis s'est vu forcé de rendre momentanément à Damoreau l'emploi qu'il jouait à Bruxelles et à Lyon, et de lui confier le rôle de Georges pour l'ouverture de son théâtre. C'était une entreprise périlleuse pour le débutant, mais qui pouvait être décisive s'il eût réussi. Malheureusement il n'en a point été ainsi, car Damoreau s'est présenté au public de l'Opéra-Comique tel qu'il était il y a neuf ans, avec cette différence qu'il est moins jeune, ce qui n'est point un avantage. Comme avant son départ, Damoreau manque de confiance, parce qu'il n'a jamais trouvé dans le public de Paris qu'un juge sévère : il suit de là qu'il ne vaut pas dans cette capitale ce qu'il vallait à Bruxelles ou à Lyon. Sa voix, comme je l'ai dit, est inégale, son intonation toujours douteuse. Le timbre du *médium* ne manque pas d'une certaine force, mais les sons de tête sont faibles et mal articulés. Le passage de la voix de poitrine à ces sons élevés est toujours tranché d'une manière désagréable, parce que Damoreau n'a point travaillé ce qu'on appelle dans l'école *la voix mixte.* Sa vocalisation est d'ailleurs traînante et mal articulée, et

son chant, empreint d'habitudes de province, est chargé d'une foule de *grupetti* de mauvais goût. Il m'en coûte de traiter si sévèrement un acteur dès son début; mais je crains bien que tous les défauts que je signale ne soient sans remède.

L'opposition qui s'était fait sentir dans la première pièce, s'est manifestée après l'air, *Ah! quel plaisir d'être soldat*, après le duo du premier acte, et dans divers autres endroits; mais le public a fini par prendre en pitié la situation du débutant, et quoique la ballade du troisième acte ait été chantée près d'un demi-ton trop bas, l'on a laissé finir le morceau paisiblement.

Un autre début, celui de Boulard dans le rôle de *Gaveston*, avait lieu dans la même soirée. Cet acteur a de beaux sons dans la partie grave de la voix; mais il donne avec difficulté ceux du haut. L'*ut* même ne sort qu'avec peine sur certaines syllabes. Du reste, cette voix n'a point été travaillée, et me paraît absolument inhabile à vocaliser. C'est à l'inexpérience du chanteur qu'il faut attribuer la différence qui s'est fait remarquer dans l'effet qu'il a produit dans le trio du second acte, et dans le finale. La partie de basse du trio ne demande que des sons, et Boulard s'est trouvé sur son terrain; aussi a-t-il été fort applaudi. Mais l'adagio du finale exige une certaine habileté de la part du chanteur, et là, il s'est trouvé en défaut. Je crois cependant qu'il sera possible d'utiliser ses beaux sons dans des ouvrages nouveaux, en les employant convenablement.

Les autres acteurs étaient connus. Féréol et Mme Rigaut ont été revus avec plaisir. Quant à Mlle Colon, je ne me bornerai point à dire qu'elle n'a point fait oublier Mme Boulanger; je dirai qu'elle l'a fait vivement regretter. Il est impossible de chanter avec plus de négligence, et de dénaturer davantage la musique. Presque jamais elle ne donne la note qui est écrite; elle se contente de l'à-peu près. Je doute que le compositeur soit de son avis.

M. Crémont, devenu chef-d'orchestre en remplacement de M. Fréderic Kreubé, a marqué sa prise de pos-

session par une exécution plus soignée qu'on n'avait coutume de l'entendre à ce théâtre. Les nuances de *piano* et de *forte* ont été mieux observées, et le public a remarqué ce changement dès l'ouverture. Je ne sais cependant si la nouvelle disposition donnée à l'orchestre est fort avantageuse. Les spectateurs placés au centre de la salle peuvent trouver indifférent que les instrumens à vent soient d'un côté et les instrumens à cordes de l'autre, mais ceux qui se trouvent à droite n'entendent que les violons, et les autres n'entendent que les instrumens à vent. M. Crémont fera bien de porter son attention sur cet objet important. Je l'invite aussi à faire changer les timbales qui sont très mauvaises, et à obtenir du timbalier qu'il aille en mesure.

S'il y avait amélioration dans l'orchestre, c'était le contraire sur le théâtre; je n'ai jamais rien entendu de plus épouvantable que l'effet des chœurs dans la *Dame Blanche;* c'était à qui chanterait le plus faux, et chacun allait de son côté sans s'inquiéter du reste. Une pareille négligence est inexcusable, car après vingt jours de clôture, on ne peut alléguer la fatigue. Quoi que puisse faire M. Crémont, il ne pourra sauver son orchestre de l'influence d'une pareille exécution, si elle se perpétue.

Les mêmes défauts se sont fait remarquer à la reprise de *Joseph.* Damoreau, qui n'a point repris son emploi des *Philippe,* a continué ses débuts par le rôle de *Joseph.* Ce rôle n'exige point une voix aussi légère que celui de *Georges*, mais il demande un chant large et bien posé, qu'on a point trouvé dans le débutant. Les mêmes défauts dans le passage de la voix de poitrine aux sons de tête se sont faits remarquer, et ces sons de tête ont encore manqué d'accent. Est-ce la crainte qui produit cet effet sur Damoreau; je suis tenté de le croire, car il me satisfaisait davantage lorsque je l'entendais à Bruxelles.

Boulard est placé avantageusement dans le rôle de *Jacob.* Il s'est bien tiré des sons élevés de sa partie dans le trio du second acte.

Mme Casimir, qui jouait *Benjamin*, a une voix char-

mante ; avec un peu de travail, cette actrice deviendrait remarquable sous le rapport du chant.

Les morceaux d'ensemble et le chœur final du premier acte ont été bien mal exécutés ; mais la prière a été mieux dite. L'orchestre m'a paru satisfaisant.

Il y avait fort peu de monde à cette reprise de Joseph.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Gênes. Le vingtième numéro du journal italien intitulé *I Teatri*, contient de nouvelles observations sur le *Colombo*, opéra de Felice Romani, musique de Morlacchi, qui a été représenté en dernier lieu au Théâtre *Carlo Felice* de cette ville. Après avoir examiné la contexture du drame, le rédacteur arrive à ce qui concerne la musique, et fait remarquer le soin que le compositeur a mis à distinguer, par une couleur locale et particulière, le chant des Espagnols et celui des indigènes de l'Amérique. Cette opposition de couleur produit les effets les plus heureux, et a beaucoup contribué au succès de l'ouvrage. C'est surtout dans le chœur de la troisième scène du premier acte, et dans celui *viva, viva chi vince primiero !* que cet artifice a été heureusement employé par le compositeur.

Sous les rapports de la beauté du chant et de la contexture harmonique, les morceaux de cet opéra, qui sont cités avec le plus d'éloges, sont, dans le premier acte, le *stretta* de l'introduction, *Patri Dei pei figli vostri*, le duo entre Zilia et Zamoro, l'air de Colombo, *Si vi abbracia, e oblio l'errore :* le duo entre Zilia et Fernando, *Udrai fra poco un gemito*, le chant suave de Zilia, dans la dernière scène, *Ma primiera, me ferite*, et le finale du même acte, qui est travaillé avec beaucoup d'art.

Dans le deuxième acte on a remarqué particulièrement le duo de Colombo et de Zamoro, *Io promisi alla vergine*

oppressa, une belle scène où se trouve un air avec chœur, *Non tentata segreta isoletta*, et la romance de Zilia, *Addio ridenti sogni.* Dans tous ces morceaux le compositeur a montré une vigueur de talent qui rappelle la pureté de l'ancienne école, unie aux innovations de nos jours.

L'exécution vocale n'a rien laissé à désirer, et cela se conçoit facilement, puisque les principaux chanteurs étaient La Tosi (Zilia), La Lorenzani (Fernando), David (Zamoro), et Tamburini (Colombo).

La foire de *Novi*, près de Gênes, a été ouverte le 5 août, par l'opéra de Rossini, *Matilde de Shabran.* Le rôle de *Matilde* était chanté par Mme Taddei, celui d'*Eduardo* par Mme Fei, et celui de *Corradino*, par Louis Conti. Les deux cantatrices ont eu quelque succès, principalement dans le duo : *No, Matilde, non morrai ;* et Conti s'est fait vivement applaudir dans son air du second acte, *Anima mia, Matilde.*

Lucques. *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra de Pacini, vient d'être joué avec succès sur le théâtre de cette ville. Cet ouvrage, qui avait été écrit originairement pour le Théâtre de la *Scala*, à Milan, et qui avait été accueilli avec quelque froideur dans l'origine, est maintenant en réputation dans les principales villes d'Italie, et s'est relevé dans l'opinion des amateurs.

Bruxelles. Mme Schutz donne en ce moment des représentations au grand théâtre de cette ville, et y obtient du succès. Les habitans n'ont pas oublié que c'est chez eux que cette cantatrice se fit entendre pour la première fois dans le chant français, à son arrivée d'Allemagne, mais ils ont jugé que son talent s'est beaucoup perfectionné depuis lors, et surtout qu'elle a perdu la plus grande partie de son accent allemand. Le premier rôle qu'elle a joué est celui de *Rosine*, dans le *Barbier de Séville*, où elle a chanté la cavatine de *Tancrède*, et une Tyrolienne qu'elle a fait aussi entendre à Londres.

Il y a quelque chose d'inexplicable dans le succès que cette cantatrice obtient, non-seulement dans des capitales du second ordre, comme Bruxelles, mais même à

Paris et à Londres, car il est certain que sa voix est mal posée, que sa vocalisation est vicieuse, et que sa prononciation est mauvaise en italien comme en français. C'est sans doute à la justesse de son intonation, et surtout à un certain accent de l'ame, qu'on trouve dans son chant, qu'il faut attribuer ce succès, qui lui a fait soutenir le parallèle, dans la dernière saison de Londres, avec mesdames Pasta et Sontag, auxquelles elle est fort inférieure.

— Un certain M. Dapreval, tenor, vient d'être accueilli avec de vifs applaudissemens, par les Bruxellois, dans *Jean de Paris*, et dans le rôle de Georges de *la Dame Blanche*. On vante sa bonne mine, sa diction élégante et ses manières nobles. Il ne paraît pas que le chanteur soit aussi recommandable que le comédien.

— Tous les journaux des Pays-Bas sont remplis de détails sur les préparatifs des fêtes qui doivent avoir lieu à Liége pour la réception du cœur de Grétry, quinze ans après la mort de ce grand artiste. Nous croyons devoir rappeler succinctement l'origine de la translation qui occasionne ces fêtes, parce que les détails en sont peu connus, bien que les tribunaux aient eu long-temps à s'occuper de cette affaire.

Grétry, né à Liége, le 11 février 1741, mourut à l'*Ermitage*, petite maison qu'il possédait à Montmorency, le 24 septembre 1813. Le 28 novembre suivant, M. Flamand Grétry, héritier du compositeur, écrivit au préfet du département de l'Ourthe et au maire de la ville de Liége, pour leur donner avis qu'il faisait hommage à cette ville du cœur de l'artiste illustre, et pour les prier de faire retirer de ses mains ce dépôt précieux avec les formes convenables. Il ne reçut point de réponse. Ce ne fut que le 3 janvier 1814, que le maire, répondant à une seconde lettre, pria M. Flamand de lui adresser, *par le Courrier*, le cœur de Grétry, ajoutant qu'on lui en donnerait décharge. Blessé de ces formes peu convenables, M. Flamand résolut de regarder l'offre qu'il avait faite comme non avenue, et de faire élever à ses frais un monument où il renferma les restes de son parent. L'inauguration de

ce monument fut faite avec pompe, le 15 juillet 1816.

Instruite, par les journaux, de cet événement, la ville de Liége, qui jusque-là avait montré la plus grande indifférence, et qui ne s'était plus occupée de l'offre qui lui avait été faite, la ville de Liége se réveilla un instant, et demanda de nouveau qu'on lui fît l'envoi de la boîte qui renfermait le cœur de Grétry; mais, cette fois, *par la diligence.* Bientôt elle retomba dans la même insouciance, et M. Flamand n'en entendit plus parler jusqu'au 15 juillet 1821, jour où il reçut une lettre d'une personne qui se disait autorisée à retirer le dépôt, et qui demandait qu'on le lui confiât.

L'indifférence qu'on avait montrée jusqu'alors détermina M. Flamand à se refuser à la demande qu'on lui avait faite; un procès s'entama; tous les degrés de juridiction furent parcourus; le procès alternativement gagné et perdu par les parties adverses, traîna en longueur, et ne fut enfin terminé que par un arrêt de la Cour royale de Paris, rendu il y a quelques mois, qui ordonna que la ville de Liége serait mise en possession du dépôt qu'elle réclamait. L'extraction de la boîte qui le renfermait fut faite du monument de Montmorency, et le 7 de ce mois, à trois heures de l'après midi, les commissaires chargés d'en opérer le transport ont dû faire leur entrée dans la ville.

On s'attendait à voir affluer les étrangers à Liége pour les fêtes qui ont dû être données les 7, 8 et 9, à l'occasion de cette translation. Les appartemens de tous les hôtels, et d'une foule de maisons particulières, sont retenus. Un char de triomphe a été préparé pour porter le cœur de Grétry: la maison où ce compositeur est né a dû être ornée extérieurement, ainsi que celles qui l'entourent: toutes les rues par où le cortége devait passer ont été également décorées. Des décharges d'artillerie ont annoncé le moment de l'entrée; un feu d'artifice a été tiré le soir; un concert exécuté par trois cents musiciens, la représentation d'une pièce de circonstance sur le théâtre de la ville, un bal, et enfin le dépôt du cœur de Grétry dans le monument qui lui a été préparé, sont les cérémonies qui ont du remplir les trois journées des 7, 8 et 9.

M. Fremolle, auteur de plusieurs écrits sur des sujets nationaux, vient de publier un opuscule, en vers et en prose, intitulé : *Hommage aux Mânes de Grétry, au moment de la restitution du cœur de ce grand homme à sa patrie, orné de son portrait, suivi des réponses de l'auteur aux articles du Courrier des Pays-Bas, des 3 et 7 août* 1828, *qui lui sont relatifs*. Bruxelles, imprimerie de Versé. Le portrait sort des presses de la lithographie de la cour.

L'opuscule de M. Fremolle contient une *Dédicace aux Amis des Arts*, des *Réflexions historiques sur Grétry*, un *Essai en vers sur la Puissance de l'Harmonie*, et la réponse aux critiques du journaliste.

— Mlle Sontag vient d'être nommée cantatrice ordinaire du roi de Prusse, avec un traitement de 5,000 thalers (environ 20,000 francs).

ANNONCES.

Chronique musicale *du journal des Débats*, par M. Castil-Blaze. XXX. Années 1820 à 1829.

L'art musical n'avait jamais eu dans les journaux français d'autres organes que des gens de lettres, également ignorans dans les procédés de cet art, et dans son langage, lorsque le spirituel auteur de la *Chronique musicale* du journal des *Débats* entreprit d'éclairer le goût de ses compatriotes, et d'opposer de saines doctrines aux critiques erronées de nos aristarques quotidiens. Dans la lutte inégale qui s'établit entre quelques journalistes et lui, tout l'avantage resta de son côté. Il n'en pouvait être autrement; car, aux connaissances positives qui lui servaient à battre en brêche les lieux communs et les phrases vides de sens de ses adversaires, il joignait une tournure d'esprit originale, et des saillies qui rendaient ses instructions amusantes.

On ne peut le révoquer en doute, la *Chronique musicale* a provoqué puissamment la révolution qui s'est faite depuis dix ans dans le goût des Français pour la musique. D'abord, ses attaques contre d'anciennes idoles, objets d'un culte peu raisonnable, furent traitées de sacriléges; on trouva son langage un peu trop technique, et ses propositions trop hardies; mais insensiblement on s'humanisa, et l'on finit par adopter comme des oracles, ce qui d'abord avait été considéré comme des absurdités. Telle est au reste l'histoire de toute innovation : malgré les clameurs de la routine, le succès est toujours certain pour tout ce qui s'appuie sur la raison et la talent réel.

Il est de la destinée des journaux d'être oubliés presque aussitôt qu'ils ont paru; et quel que soit le prix des morceaux qu'on leur confie, ceux-ci doivent suivre le sort commun. Cependant on voudrait retrouver des idées qui ont attiré l'attention dans leur nouveauté, et qu'on n'a point le courage de chercher dans d'immenses recueils, qu'on ne peut d'ailleurs se procurer facilement. C'est donc une heureuse idée que l'on a eue de réunir quelquefois certaines parties spéciales des journaux, tels que les fueilletons littéraires de l'abbé Geoffroi, les articles de Dussaulx et autres. On ne peut que se féliciter de voir ces exemples imités par M. Castil-Blaze, et tout porte à croire que le succès couronnera la nouvelle publication qu'il annonce.

Ce recueil contiendra tous les articles publiés dans le journal des *Débats*, et ceux que l'abondance des matières politiques n'a pas permis d'insérer : on y rétablira aussi ceux que la censure a supprimés ou tronqués.

La *Chronique musicale* formera trois forts volumes in-8°, caractère petit-romain. Le prix est de 12 fr. On peut ne payer chaque volume qu'au moment de sa livraison. Il faut joindre au prix principal 1 fr. 50 c. pour le port.

Ce recueil sera continué.

On souscrit chez Castil-Blaze, rue du faubourg Montmartre, n° 9, près du boulevard. (Affranchir.)

— Principes élémentaires de Musique et de plain-chant,

suivis d'exemples pour faciliter l'intelligence du texte. 42 p. in-12, et 15 planches.

A Rennes, chez Moulins, libraire, rue de Toussaint, n° 14.

L'anonyme auquel on doit ce petit ouvrage en a indiqué l'objet dans l'avertissement qui le précède. « Cet exposé « de principes, dit-il, a été entrepris pour l'usage d'une « école de musique religieuse nouvellement établie à Ren- « nes. L'auteur l'a, pour ainsi dire, puisé tout entier dans « les meilleurs ouvrages élémentaires, dont il s'est appro- « prié ce qu'il a jugé convenir au plan qu'il s'est formé. « Il a désiré être court, méthodique, et ne rien omettre « d'essentiel pour l'intelligence de la musique et du plain- « chant. »

Quant au mérite de la brièveté, on ne peut le contester à cet ouvrage; à l'égard de la méthode, elle nous paraît être suffisamment claire et simple. Il est impossible de réunir, dans un si petit nombre de pages, plus de notions utiles et propres à former le goût d'une population pour la musique.

— Premier air varié pour violon principal, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle, et contrebasse *ad libitum*, dédié à son Exc. Monseigneur le duc de San-Lorenzo de Valhermoso, comte de Benalua, par T. Hauman. Op. 1er, prix 6 fr.

Paris, J. Frey, artiste de l'Académie royale de Musique, place des Victoires, n° 8.

SUR LA COUPE DES VERS LYRIQUES,

ET SUR LA DISPOSITION DES PAROLES DES DIVERS MORCEAUX DE MUSIQUE DRAMATIQUE.

On a cru long-temps que la poésie la plus belle, la plus harmonieuse, la plus riche en expressions pittoresques, était la plus favorable à la musique : on se trompait étrangement. Les essais infructueux qu'on a faits pour mettre en musique les vers admirables des chœurs d'Esther et d'Athalie, ou les cantates de J. B. Rousseau, auraient dû éclairer les musiciens à cet égard ; mais on s'obstinait à rejetter sur les compositeurs des défauts qui n'étaient que le résultat de la nature des choses. Lorsque la poésie a toute l'harmonie qu'on peut désirer et qui lui est propre, elle n'a besoin d'aucun secours étranger pour plaire. Si la musique qu'on y adapte est faible, loin d'ajouter à son effet, elle ne peut que le diminuer; si, au contraire, cette musique réunit toutes les qualités désirables, elle fait oublier les vers, et conséquemment leur devient nuisible.

« Chaque art, dit M. Castil-Blaze[1] obtient des triomphes « qui lui appartiennent exclusivement. L'association de « plusieurs arts fait perdre, tour à tour, à chacun d'eux « une partie de ses prérogatives, qu'il cède à l'art qui doit « le tenir sous sa domination. Celui-ci est l'objet principal : « il commande en maître, admet seulement les choses « qui peuvent lui offrir un utile secours, et s'empresse « d'exclure tout ce qui lui fait craindre une dangereuse « rivalité. »

Nous avons fait remarquer plusieurs fois dans cette revue que la musique est essentiellement un art d'émotion; il lui faut des sentimens à exprimer, comme sujets ; il ne

(1) *De l'Opéra en France*, t. 2, p. 352; 2me édit. Paris, 1826.

lui faut que des mots arrangés dans un certain ordre mécanique comme moyen. Nous empruntons à l'auteur que nous venons de citer des réflexions fort justes sur ce sujet :

« La poésie réclame les pensées ingénieuses, les images variées, et même quelquefois l'harmonie imitative. La musique ne veut que des mots ; et c'est dans leur choix et leur arrangement que réside le talent d'un auteur d'opéras, quand il s'agit du canevas exclusivement destiné au musicien. L'invention et la conduite du drame, le dialogue parlé, le récitatif même, laissent un champ assez vaste à l'imagination du poète. La mélodie couvre d'un voile brillant les vers lyriques ; c'est elle qui se charge de varier les couleurs et l'expression, c'est l'harmonie, avec ses grands moyens, qui seule peut et doit peindre ces images colossales qui s'élèvent trop au-dessus du domaine de la poésie. Placez une description de Delille ou de Virgile même à côté de la tempête d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, ou de l'orage de Beethoven ! Qu'un poète exprime en beaux vers le trouble d'un amant, ses craintes, ses soupirs, ses regrets, ses alarmes ; ce tableau, plein de sentiment et de vérité, sera justement admiré. Mais s'il s'avise de l'associer aux accords d'un habile musicien, toutes les beautés de la poésie s'évanouiront devant le charme d'un magicien plus puissant. »

Les auteurs de libretti italiens ont parfaitement compris le mécanisme de l'opéra dans l'intérêt du musicien, et même dans celui du public. Ils savent tailler en gros une scène et poser un morceau; mais lors qu'ils sont arrivés à la situation, ils l'abandonnent au musicien, et ne se mettent point en peine de trouver des expressions neuves et pittoresques. Il y a près de deux siècles qu'on fait des airs avec *la mia felicita*, ou l'*affanno del mio cor*, ce qui n'a point empêché de trouver mille manières de rendre ces phrases banales, parce que l'expression du plaisir ou de la douleur est inépuisable.

A Dieu ne plaise que nous prétendions borner le faiseur d'opéras à arranger pour le compositeur des phrases insignifiantes ou ridicules, telles que celles de quelques

opéras bouffes italiens, où les personnages, pour exprimer l'embarras de leur situation disent que leur esprit est *comme un soufflet de forge*, ou qu'ils croient entendre le bruit d'une cloche qui fait *din din* pendant que l'autre fait *don don*, ou bien encore que le bruit qu'il fait près d'eux est comme celui d'une corneille qui fait *cra, cra*, et mille autres gentilesses. Les Français recherchent trop la raison dans leurs spectacles, pour que de pareilles absurdités puissent leur plaire. Cependant il faut avouer que ces absurdités mêmes sont favorables à la musique par la variété d'effets que le compositeur peut en tirer. On se rappelle le succès prodigieux qu'eut dans la nouveauté le septuor du *Roi Théodore*, de Paisiello; le dernier allegro est établi sur des paroles semblables, et personne ne s'en aperçut, même dans la traduction française.

Mais ce n'est pas seulement dans le choix des expressions plus ou moins poétiques, plus ou moins recherchées que les poètes d'opéras français se fourvoient; c'est surtout dans le dessein de leurs morceaux et dans la coupe de leurs vers.

« L'examen d'un seul morceau, [1] d'une seule phrase suffit pour montrer à tous les yeux la chaîne énorme et pesante dont la paresse ou l'ignorance de nos faiseurs de livrets accable, terrasse les musiciens français :

> Oui, c'est demain que l'hymenée,
> Cher Montano, va combler tous nos vœux;
> Oui, c'est demain que les plus tendres nœuds
> Vont unir notre destinée.

« Les quatre vers musicaux réclamés par ce quatrain, eussent été boiteux comme les lignes rimées qui les composent, si le musicien, homme de goût et de talent, n'avait pas corrigé d'abord une première faute du littérateur, en répétant un mot :

> Oui, c'est demain, *demain* que l'hyménée.

« C'est à merveille; grace à ce bis obligé, le vers de Dejeaure a gagné deux pieds qui lui manquaient. Mais si

(1) M. Castil-Blaze, *de l'Opéra en France*, t. 2, p, 355.

cette répétition avait été impossible? Alors, dira-t-on, le compositeur aurait rempli la lacune des paroles avec un triolet exécuté par la flûte ou le hautbois; et Stéphanie, aidée de cet auxiliaire chanterait :

Oui, c'est demain, *mi*, *re*, *si*, *la*, que l'hyménée.

Beaucoup de morceaux sont plus défectueux encore que celui qui vient d'être cité. Il n'est pas rare de voir des débuts où un vers de dix syllabes est suivi d'un vers de huit, celui-ci d'un vers de sept ou d'un vers alexandrin, et ainsi de suite : en sorte que le rhythme musical se trouve haché, anéanti, et que le musicien n'a aucun moyen d'effet possible. Nos plus célèbres compositeurs se sont soumis jusqu'ici à toutes ces entraves, négligeant d'instruire les poètes, ou ceux-ci s'obstinant dans une route fausse, mais plus facile à suivre. Hoffmann est à peu près le seul qui ait senti la nécessité de mettre de l'ordre dans ses vers lyriques, bien qu'il n'ait aperçu qu'une partie du mécanisme de cette espèce de poésie. Ce fut lui qui, le premier, fit usage des vers de neuf syllabes, espèce de monstre banni de la poésie ordinaire, mais qui est très utile pour la musique, parce qu'il offre deux césures régulières. En voici un exemple :

Je te perds — fugiti—ve espérance,
L'infidè—le a rompu — tous nos nœuds;
Pour calmer — s'il se peut — ma souffrance,
Oublions — que je fus — trop heureux.

Hoffmann fut blamé de tous ses confrères pour avoir osé employer cette nouveauté; mais les musiciens y applaudirent.

Une des plus funestes habitudes des poètes d'opéra, est celle d'employer de préférence la rime croisée alternative, qui sera toujours l'ennemie de toute bonne mélodie. Quelques exceptions bien rares que l'on rencontre dans les opéras italiens, ne peuvent offrir un argument pour combattre cette règle générale, puisque les chanteurs ne manquent jamais d'ajouter une terminaison féminine aux mots tels que *parlar*, *furor*, *cor*, lorsqu'ils se trouvent à

la fin du second vers. Ils prononcent alors *parlare, furore, core,* pour se conformer au dessin musical[1], au lieu que les compositeurs français sont obligés, dans ce cas, de placer deux notes essentielles de leur mélodie sur une seule syllabe.

Avant que la traduction de quelques-uns des meilleurs opéras italiens eût introduit en France la coupe de leurs morceaux, on ignorait généralement que la disposition la plus favorable aux inspirations du musicien est celle où trois rimes féminines pareilles sont suivies d'un vers masculin. Le seul exemple qu'on en connût était une espèce de *canzone*, en deux strophes, dans *Tarare*, de Beaumarchais. Le voici :

Ainsi qu'une abeille,
Qu'un beau jour éveille,
De la fleur vermeille
Attire le miel ;

Un enfant fidèle,
Quand Brama l'appelle,
S'il prie avec zèle,
Obtient tout du ciel.

On n'a pu transporter en français quelques opéras de Rossini sans se conformer à cette coupe de vers, qui est d'un usage fréquent dans la musique italienne ; M. Castil-Blaze a donné l'exemple, et M. Scribe, qui, à force d'esprit, mettait quelquefois les musiciens au supplice, s'est vu contraint à faire la même chose en plusieurs endroits du *Comte Ory*, et particulièrement dans l'air de Raimbaud :

Dans ce lieu solitaire,
Propice au doux mystère,
Moi qui n'ai rien à faire,
Je m'étais endormi ;
Dans mon ame indécise,
Certain goût d'entreprise,
Que l'exemple autorise,
Vient m'éveiller aussi, etc.

Il est à désirer que les poètes, ayant acquis l'habitude de ces rhythmes par leurs traductions, s'en servent dans leurs

(1) *Loc. cit.*

ouvrages originaux; on verra dès lors les compositeurs français produire des mélodies plus libres et plus élégantes que celles qu'ils sont ordinairement obligés de marteller avec peine sur les hémistiches d'acier qu'on est dans l'usage de leur fournir.

La régularité de la césure est aussi un point sur lequel un compositeur ne saurait trop insister auprès de son poète; car la musique étant essentiellement régulière dans sa marche, il faut que la poésie n'y soit point un obstacle. Quelle espèce de rhythme musical pourra jamais sortir du cerveau d'un musicien qui sera forcé de faire chanter ces vers d'*Œdipe à Colonne*, monument de barbarie sous le rapport musical?

Le fils des dieux, le successeur d'Alcide,
Thésée arme aujourd'hui pour moi;
Frère ennemi, frère ingrat et perfide,
Etéocle, frémis d'effroi.

Les idées des poètes ont été jusqu'ici si fausses sur la coupe des vers lyriques, que ce n'est pas toujours par défaut de soin ou par maladresse qu'ils emploient les mesures inégales et les rhythmes irréguliers; ils s'imaginent que cette alternative de grands et de petits vers, de césure tombant tantôt dans un endroit, et tantôt dans un autre, de déplacement de la rime, ils se persuadent, disons-nous, que tout cela est favorable aux musiciens, et c'est l'incurie ou l'inexpérience de ceux-ci qu'il faut accuser si cette erreur s'est prolongée. Voltaire, qui a fait de tout, même des opéras, n'en était pas exempt. Il fallait qu'il eût l'oreille bien peu musicale pour offrir à Rameau des vers semblables à ceux-ci :

Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*,
Remonte à ta grandeur *première;*
Comme un jour Dieu, du haut des *airs*,
Rappelera les morts à la *lumière*
Du sein de la *poussière*,
Et ranimera l'*univers*,
Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*.

La Harpe, autre sourd en musique, avait cependant senti le ridicule de ces vers, et s'exprime ainsi à leur sujet :

« Après ces trois vers de quatre pieds, un vers de cinq, « suivi d'un vers de trois, puis deux autres vers de quatre, « et cette comparaison qui coupe la phrase à la moitié, et « cette monotonie de rimes consonnantes, quoique mas- « culines et féminines; c'est le chaos au lieu de l'harmo- « nie. Pour expliquer plus au long les raisons techniques « du mauvais effet de ces diverses mesures et de leur entre- « lacement, il faudrait donner ici une leçon élémentaire « de la *musique des vers*, et ce serait s'étendre beaucoup « trop pour d'autres que pour des élèves de l'art dont on « voudrait intéresser l'oreille pour la former. »

Tous nos anciens opéras sont entachés plus ou moins de ce désordre de versification; il ne faut donc pas s'étonner si la partie rhythmique musicale est la plus faible, à l'exception de quelques morceaux dans les ouvrages des plus célèbres compositeurs de l'ancienne école, et si, en général, les airs, duos, ou autres morceaux sont d'une forme défectueuse. Le génie de Gluck s'était porté vers un autre objet, qui était l'expression dramatique, et il s'y était élevé à un si haut degré de perfection, qu'on ne songeait point à lui demander des formes musicales plus régulières; mais il n'en est pas moins vrai que si ces formes existaient dans ses productions, elles auraient encore tout l'effet de la nouveauté.

Ce n'est pas qu'il ne soit utile, indispensable même, de varier le rhythme des vers que le compositeur doit mettre en musique. Sans la variété du mètre, le génie du musicien ne pourrait éviter une certaine monotonie de mouvement dans sa musique; mais il faut que cette variété soit régulière et que les changemens arrivent à propos. Pour celà, il est nécessaire que les poètes soient instruits des coupes musicales des divers morceaux, et qu'ils les préparent par des divisions bien faites. Il y aurait encore un moyen, que je crois le meilleur, ce serait que le poète écrivît sa pièce, en indiquant seulement la place des morceaux de musique, et la laissant vide: le musicien, après s'être pénétré de la situation dramatique de chaque morceau, en ferait le plan, et présenterait au poète une es-

pèce de monstre, composé de vers des diverses mesures dont il aurait besoin, mais qui ne formeraient pas de sens, et celui-ci suivrait ce patron dans la facture du morceau. Je conviens qu'il en résulterait quelque gêne pour le poète, mais il ne faut pas oublier que son travail est bien moins considérable que celui du musicien dans la composition d'une pièce, et qu'il est juste d'aplanir à celui-ci des difficultés qui ne sont déjà que trop considérables.

Quelles mesures sont les meilleures pour les divers mouvemens de la musique, et quelles sont celles qu'il faut éviter? voilà les questions que les poètes ne manqueront pas de faire, et qu'il est facile de résoudre, puisque toutes les mesures sont bonnes, à l'exception du vers alexandrin, qu'il ne faut employer que dans le récitatif, à cause de sa marche trop lente. Cependant, voici les règles qu'on peut adopter, sauf quelques cas particuliers.

Les vers de dix syllabes peuvent être mis en usage dans les mouvemens modérés du début des morceaux; tels sont ceux du trio du second acte du *Comte Ory :*

A la faveur de cette nuit obscure,
Avançons-nous, et sans la réveiller.
Il faut céder au tourment que j'endure:
Amour me berce, et ne puis sommeiller.

Cependant, comme la marche de ce vers est lente, il ne faut pas en faire un fréquent usage, et surtout il faut éviter de l'employer dans de longues tirades.

Le vers de huit syllabes est le plus généralement employé; il est en effet commode pour le musicien. On le dispose ordinairement à rime croisée; lorsqu'il ne s'agit point d'un mouvement vif, cela a peu d'inconvénient; mais ce qui en a un très grand, c'est d'interrompre cet ordre pour placer, au milieu d'une tirade, ou deux rimes masculines, ou deux féminines l'une près de l'autre. Quelque soin que le poète ait pris de conserver l'unité de mesure, il suffit d'une semblable irrégularité pour jeter le désordre dans la musique et causer au musicien des embarras dont il ne se tirera qu'aux dépens du rhythme musical.

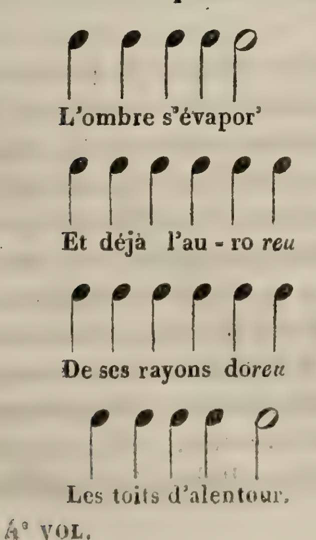
Il est une autre difficulté qui devrait attirer toute l'attention du poète : c'est de ne point commencer par une consonne le vers qui suit une rime féminine, car, sans cette précaution, la syllabe muette du vers féminin devient sensible, et ce vers a effectivement une syllabe de plus que les autres. Par exemple, dans ces vers :

Dans ce séjour calme et tranquille
S'écoulent nos jours innocens;
Et nous bravons dans cet asile
Les entreprises des méchans.

Le premier et le troisième vers prennent dans la musique une syllabe de plus que le second et le quatrième, car quoique fasse le musicien, il ne pourra s'empêcher de dire *tranquileu* et *asileu*. A la vérité ce défaut est peu remarquable dans les mouvemens lents ou modérés; mais il est très-sensible dans la rapidité. Il en est de même des vers de six syllabes. Supposons qu'on veuille ajuster sur un rhythme musical vif et régulier ce passage d'une jolie chanson de Désaugiers :

L'ombre s'évapore,
Et déjà l'aurore
De ses rayons dore
Les toits d'alentours;

Voici le résultat qu'on obtiendra :



En définitive, ce sont quatre vers masculins dont le deuxième et le troisième ont une syllabe de plus que le premier et le quatrième : de là, point de rhythme.

Lorsqu'on ne peut commencer tous les vers par une voyelle, il faut essayer de les commencer tous par des consonnes, alors le rhythme redevient régulier, comme dans la suite du couplet.

Les lampes pâlissent,
Les maisons blanchissent,
Les marchés s'emplissent :
On a vu le jour.

Le rhythme de ce passage sera :



Les vers de quatre, de cinq ou de six syllabes sont favorables aux mouvemens vifs; mais il faut avoir soin de les disposer par trois rimes féminines suivies d'un vers masculin; sans cette précaution, il n'y aurait pas de régularité possible dans le rhythme musical. Ce n'est qu'au moyen de ces vers d'un rhythme précipité qu'on peut employer beaucoup de paroles dans un morceau de musique; dès qu'on se sert de vers de *huit* ou de *dix*, il faut en être avare, et ne pas craindre les répétitions de la musique. Lorsque ces répétitions ne sont pas trop multipliées, elles augmentent l'effet au lieu de lui nuire.

Il ne suffit pas de compter les syllabes des vers pour at-

teindre à la régularité, il faut encore que la césure musicale soit exacte. Les poètes n'observent guères cette césure que dans le vers Alexandrin, ou dans celui de *dix* syllabes; Cependant il serait nécessaire que dans les vers de *huit*, elle se trouvât toujours après la troisième. Quel rhythme le musicien peut-il établir sur des vers coupés comme ceux-ci?

Oui — de cette terre sauvage
Je peindrai — les affreux déserts;
On aim' — à retracer l'image
Des malheurs — que l'on a soufferts.

Les règles de la poésie ne permettent pas de couper les vers de *huit* en deux parties égales, comme l'a fait Hofmann dans ceux-ci :

Faible rival, — perfide femme,
Je saurai bien — vous séparer.

Mais la musique doit passer avant les règles de la poésie, qui ne sont que d'un faible intérêt pour ce qui doit être chanté. En définitive, cette césure fait l'effet de vers de *quatre* non rimés : elle est excellente pour le chant.

Souvent les poètes français mettent dans leurs airs, qui sont presque tous coupés en rondeaux, une seconde partie composée de vers plus longs que les premiers, si ceux-ci sont de six syllabes : c'est le contraire qu'il faut faire; car cette seconde partie est toujours plus languissante que la première, si celle-ci est établie sur un motif heureux. Le milieu des airs doit être court autant que possible, et surtout il faut y éviter les phrases incidentes avec le plus grand soin. Les meilleures coupes d'airs ou de duos sont celles qui renferment deux ou trois mouvemens. C'est au compositeur à tracer le plan de son morceau; le poète doit suivre ses idées.

Tout ce qui vient d'être dit ne renferme que des aperçus qui auraient besoin d'être développés : mais les développemens sortiraient des bornes de cette publication, et demandent d'être traités dans un ouvrage *ex professo*. Toutefois, nous avons cru qu'il n'était point inutile d'ap-

peler l'attention des poètes et des musiciens sur cet objet, laissant à d'autres le soin de mûrir les idées que nous avons données.

VARIÉTÉS.

Découverte d'une nouvelle Langue musicale.

Depuis long-temps M. F. Sudre, ancien élève du Conservatoire de Paris, avait conçu la possibilité de faire de la musique une langue universelle, au moyen de certaines combinaisons de sons qui deviennent des signes d'idées plus ou moins développées. On conçoit que la difficulté consiste à réunir dans une langue semblable une assez grande quantité de signes pour exprimer toutes les idées en évitant la complication. Nous ne connaissons pas encore les procédés de M. Sudre, mais nous sommes autorisés à croire qu'il a vaincu les obstacles que présentait son entreprise, car après avoir soumis son système à l'examen de l'Académie des beaux arts de l'Institut, et après avoir fait de nombreuses expériences, il a obtenu le rapport suivant, le 23 février dernier.

Paris, le 28 février 1828.

Le secrétaire perpétuel de l'académie certifie que ce qui suit est extrait du procès-verbal de la séance du samedi 23 février 1828.

RAPPORT SUR LA LANGUE MUSICALE

INVENTÉE PAR F. SUDRE.

Messieurs,

Dans votre séance du 26 janvier dernier, vous avez entendu M. Sudre. Il a eu l'honneur de vous développer le

système de sa Langue musicale, de la parler sur son violon, de l'écrire avec des signes musicaux, et d'en faire faire la traduction spontanée par son élève, le jeune Deldevez, âgé de onze ans. Plusieurs expériences ont été réitérées devant vous, toutes ont réussi. L'enfant a toujours traduit ce qui lui était transmis musicalement par M. Sudre, et cette traduction a toujours été conforme à ce que plusieurs d'entre vous avaient dicté.

L'académie a désiré que sa Section de Musique fît un rapport sur l'ouvrage de M. Sudre. Votre section a pensé qu'il lui serait utile, en ce cas, de prier plusieurs membres des différentes Académies dont se compose l'Institut, de vouloir bien, pour cet examen, se réunir à elle et l'aider de leurs lumières. Notre proposition a été accueillie, et nous nous sommes réunis le lundi 18 de ce mois, dans une des salles de l'Institut. Cete commission, dont les membres étaient MM. de Prony, Arago, le baron Fourier, Raoul-Rochette, Chérubini, Lesueur, Berton, Catel et Boieldieu, après avoir pris connaissance de tout les procédés inventés par M. Sudre, pour la formation de sa Langue musicale, et après plusieurs expériences faites et réitérées devant elle, a reconnu que l'auteur avait parfaitement atteint le but qu'il s'était proposé, celui de créer une véritable Langue musicale. La commission a donc pensé, qu'offrir aux hommes un nouveau moyen de se communiquer leurs idées, de se les transmettre à des distances éloignées, et dans l'obscurité la plus profonde, était un véritable service rendu à la société, et que surtout dans l'art de la guerre l'emploi de ce langage pourrait, en certains cas, devenir très-utile, et servir de télégraphe nocturne, dans les circonstances où souvent les corps militaires ne peuvent se communiquer les ordres nécessaires à l'exécution de tels ou tels mouvemens. Les instrumens à vent seraient presque tous propres à l'emploi de ce moyen, surtout la petite clarinette, et il n'est pas de musique militaire qui n'en possède une. Il n'est pas non plus d'état-major, surtout en France, dans lequel on ne rencontre un officier sachant la musique; et puisqu'il nous est démon-

tré qu'en huit ou dix leçons, lorsque l'on est musicien, on peut parler et écrire la Langue de M. Sudre, et la traduire, ainsi que l'a fait devant nous le jeune Deldevez, nous sommes autorisés à croire que ce télégraphe musical pourrait s'employer facilement et utilement dans nos camps. L'officier recevrait l'ordre de son général, le traduirait musicalement, et le ferait transmettre d'une rive ou d'un camp à un autre, par l'un des musiciens de son corps. Cette expérience a été faite l'été dernier, à minuit, du pont des Arts au pont Royal, et elle a parfaitement réussi. Nous croyons devoir aussi faire remarquer à l'Académie, que nous sommes assurés qu'il sera très-facile, par le moyen de la transposition musicale, d'obtenir des variétés de transmission de ce langage, semblables à celles qui sont en usage dans les correspondances diplomatiques, par chiffres, et autres signes, et de manière à prévenir les inconvéniens qui résulteraient de cette transmission donnée en signes dont tout le monde aurait l'intelligence.

La commission croit aussi que ce nouveau moyen de communication de la pensée peut offrir, dans d'autres circonstances de la vie, de grands avantages, et que le système de M. Sudre renferme en lui tous les germes d'une découverte ingéniense et utile.

Nous avons donc l'honneur de vous proposer, Messieurs, d'accorder votre approbation à notre Rapport.

Signé DE PRONY, ARAGO, Membres de 'Académie des Sciences.
Le Baron FOURIER, de l'Académie Française;
RAOUL-ROCHETTE, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres;
CHÉRUBINI; LESUEUR, BERTON, CATEL, BOIELDIEU, Membres de l'Académie des Beaux-Arts;
H. BERTON, *Rapporteur*.

L'Académie adopte les conclusions de ce Rapport.

Certifié conforme:

Le Secrétaire perpétuel,
QUATREMERE DE QUINCY.

Nous nous empresserons de faire connaître au public les principes et le mécanisme de la Langue musicale de M. F. Sudre, aussitôt que nous aurons pu nous procurer des renseignemens suffisans à ce sujet.

NOUVELLES DE PARIS.

Opéra-Comique.

DÉBUTS DE MM. DUPREZ ET SIRAND.

Jusqu'à présent Feydeau n'a pas encore offert à la curiosité du public des débuts tout-à-fait neufs pour elle. Lorsque nous avons parlé dans la livraison précédente des qualités bonnes ou mauvaises qu'on trouve dans le jeu et dans le chant de MM. Damoreau et Boulard, nous n'avons rien appris à personne. Ces messieurs sont d'anciennes connaissances; l'un d'eux a été accueilli avec indifférence, le second avec quelque plaisir. Ce bon public commence à vouloir être compté pour quelque chose; il secoue le joug que lui imposaient la vieille routine et la médiocrité. Les progrès immenses qui ont été faits à l'Académie royale de Musique sous le double rapport du mérite des chanteurs et de l'ensemble musical, ont ouvert, je ne dirai pas les yeux, mais les oreilles aux dilettanti de la rue des Colonnes. Ils ont compris que la musique des opéras comiques ne restait pâle et sans vigueur près des opéras italiens que faute de voix et de moyens d'exécution; en conséquence on n'attache plus qu'une importance tout-à-fait secondaire aux rôles des Philippe, des Trial, etc. On veut de bonnes basse-tailles vibrantes et accentuées, on veut des contr'alti bien corsés et des mezzo-soprani caractérisés. Ces voix-là ne sont pas plus difficiles à trouver que d'autres, il ne s'agit que de les chercher. En attendant, Boulard du moins est une acquisition utile pour Feydeau. Ses

notes graves sont fortes et pénétrantes; elles seront d'un excellent effet dans les morceaux d'ensemble. Cet acteur a reparu samedi dans le rôle de Gaveston, de la Dame Blanche; nous avons déjà énoncé notre opinion à son égard, nous n'y ajouterons rien aujourd'hui.

Ainsi que Damoreau, Duprez a débuté par le rôle de Georges. Cet acteur sort de l'Odéon. Son physique n'est point avantageux; sa voix est médiocre, et son jeu n'a rien de remarquable; mais, outre qu'il est excellent musicien, il possède le plus beau sentiment musical qui aitpeut-être jamais été formé par la nature. Si elle avait été moins parcimonieuse de ses autres dons envers lui, on peut affirmer qu'il serait un des plus grands chanteurs du dix-huitième siècle. Du reste il a été vivement aplaudi, et l'a mérité par le goût parfait dont il a fait preuve dans presque tous les morceaux, et particulièrement dans la cavatine du second acte, et dans la ballade du troisième.

Jusqu'à présent nous n'avons vu à l'Opéra-Comique qu'une seule basse-taille et point de contr'alto ni de mezzo-soprano; mais par compensation il pleut des ténors. Après Lemonnier vient Damoreau; puis c'est Duprez, ensuite c'est Sirand, qui vient tout tremblant s'essayer dans le rôle de *Jean de Paris*, et bientôt nous aurons Moreau-Sainti, le phénix des Ellevious de province, s'il faut en croire la renommée des coulisses. Ce pauvre Sirand était aussi le phénix de *son endroit* lorsqu'il jouait au théâtre du Havre. Il a dû beaucoup regretter dimanche dernier de l'avoir quitté à l'étourdie pour venir s'exposer devant le public de Paris, qui, tout bénévole qu'il soit, l'est cependant moins que celui des départemens. Sirand ne manquait pas de voix lorsqu'il était élève de l'école de M. Choron; mais n'ayant jamais travaillé sérieusement, il n'a su en tirer parti. Dans l'état actuel des progrès de la musique en France, une voix ne suffit plus pour réussir. Sirand était si embarrassé de son rôle, que le public, ému de son tourment, a partagé depuis le commencement jusqu'à la fin l'embarras de sa position.

On dit que l'administration de l'Opéra-Comique prépare

encore de nouveaux débuts. Si ce sont encore des tenors, espérons qu'ils seront meilleurs que Damoreau et Sirand, et qu'on nous donnera auss id'autres voix. Des basse-tailles et des contralti, voilà ce que demandent les compositeurs pour faire des partitions plus fortes et plus convenables; voilà ce qu'il faut pour mettre Feydeau dans la position que lui assigne son double titre de Théâtre royal et de Théâtre lyrique. S.

— L'essai du rôle nouveau (celui de *Ninetta*, dans *la Gazza Ladra*) n'a pas été plus favorable à Mlle Sontag qui ne l'avaient été ceux de *la Donna del Lago*, et de *la Cenerentola* : je crois même qu'elle y a été plus faible. Décidément la voix de cette jeune personne a éprouvé quelque altération pendant son voyage en Angleterre. Elle est trop jeune pour que ce mal puisse être durable, mais il n'est pas possible de fixer le terme où il cessera. *Le Barbier* avait été pour samedi dernier, puis pour mardi; on espérait que Mlle Sontag y prendrait sa revanche, mais un accident arrivé récemment doit l'éloigner de la scène pour quelque temps. En descendant l'escalier de l'hôtel de l'Europe, où elle demeure, elle a fait une chute déterminée par un noyau de pêche qui s'est rencontré sous ses pieds. La jeune cantatrice a roulé une dizaine de marches et a été relevée après avoir eu le genou cruellement froissé entre deux barres de fer de la rampe; il n'y a heureusement aucune fracture. M. le docteur Koreff a été aussitôt appelé; il a prodigué ses soins à Mlle Sontag, dont l'état ne présente rien d'alarmant, mais qui sera forcée de rester éloignée de la scène pendant un temps plus ou moins long.

Il en résulte que l'opéra de Rossini, *Matilde di Sabran* (et non *Matilde*, opéra de Cocia, comme nous l'avions annoncé par erreur) sera ajourné, et que les *dilettanti* sont de nouveau condamnés à tourner dans leur cercle habituel.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 8 *septembre*. Il semble que tous les chanteurs des théâtres secondaires se soient donné rendez-vous ici. Nous les voyons défiler successivement sur le théâtre royal et sur celui de Kœnigstadt sans qu'aucun de ces hôtes produise ue sensation particulière. Il serait trop long de les signaler tous; nous nous bornons à citer M. Sedlmayr, du théâtre de Cassel; M. Fischer, du théâtre de Pesth, et M. Breiting, de celui de Manheim. Les opéras de Boieldieu, de Rossini, d'Auber, et plus rarement de Mozart, sont ceux dans lesquels tous ces artistes paraissent aimer à se montrer de préférence.

Le théâtre royal semble maintenant avoir regagné la faveur dont celui de Kœnigstadt, jouissait les années précédentes. La concurrence et l'émulation ont produit leurs résultats accoutumés : on a mis plus d'activité, et le théâtre de Kœnigstadt, qui prenait autrefois l'avance sur le théâtre royal, pour le choix de ses opéras, a été prévenu par celui-ci. Depuis l'*Oberon* de Weber, l'ouvrage le plus remarquable qu'on y ait monté a été le *Colporteur* d'Onslow, qui y a été donné pour la première fois le 19 août, et a obtenuun succès complet. L'exécution a été fort satisfaisante. On a remarqué surtout Mlle Schaetzel, fort jeune personne douée d'une voix pure, douce et très pénétrante. Quoiqu'elle n'ait pas encore beaucoup de force, elle a assez de talent pour émettre une quantité de voix suffisante dans tous les morceaux sans jamais crier. Mais ce qui la recommande surtout, c'est une grande sensibilité et un sentiment vrai de la musique. Elle a chanté récemment d'une manière très distinguée le rôle difficile de D. Elvire dans *D. Juan*.

Le théâtre de Kœnigstadt donne depuis quelque temps avec succès une *Lampe merveilleuse*, operette, ou, comme on voudra, vaudeville sans conséquence, dont la musique

a été composée par Blume. Ces sortes d'ouvrages ont au moins sur ceux de France l'avantage d'offrir une musique qui, si elle n'est ni bien forte ni bien originale, est au moins toujours de la musique appropriée aux moyens de ceux qui doivent l'exécuter. On y trouve fréquemment de véritables trios, quatuors, quintetti et même des finales qui ne brillent pas toujours, comme nous venons de le dire, par une grande nouveauté d'idées; mais que l'amoureuse et le bouffe peuvent chanter juste, et qui contiennent certainement une harmonie qu'aucun personnage n'escamote pour retomber à l'unisson avec l'acteur qui fait le chant principal. Cela ne compte ni dans la science, ni dans l'art; mais cela fait plaisir.

Le jour de la fête du Roi, on a exécuté à ce théâtre, pour la première fois, *Emma* d'Auber. Cet opéra, qu'on regarde généralement à Paris comme le meilleur de son auteur, a éprouvé une singulière destinée. D'un côté, la réussite a été assez complète pour que la majorité se prononçât, par des *bis* non équivoques, en faveur des morceaux qui plaisaient; de l'autre, l'opposition a été assez puissante pour engager une lutte dont le résultat a été l'ajournement des représentations ultérieures de l'ouvrage. Ce fait est d'autant plus singulier que la musique d'Auber est généralement fort goûtée à Berlin. Ce théâtre vient de faire une bonne acquisition dans la personne de Mlle Siebert, qui est revenue de Saint-Pétersbourg. Elle plaît beaucoup, et quelques journaux lui promettent même, si elle continue, le destin de Mlle Sontag. En revanche, l'administration va perdre Mlle Tébaldi, contralto fut utile, qui ne trouve pas ici assez de rôles de son emploi.

Deux concerts ont été donnés depuis quelque temps; le premier par le violoniste Mœser, qui a joué entre autres choses des variations de Mazas; le second, qui était un concert spirituel, avait été organisé par M. Hansmann dans un but de bienfaisance. On y a exécuté le *Messie* de Haendel et deux des *Saisons* de Haydn. M. Bader et Mlle Tibaldi se sont particulièrement distingués dans les solos.

— On écrit de Milan que la saison d'été s'est terminée

dans cette ville par une représentation de la *Prova d'un opera seria* de Gnecco. Lablache y a excité de vifs applaudissemens dans le rôle du maître de chapelle.

L'oratorio de *Jefte* de Generali n'a pas été heureux dans cette ville. Le rôle principal qu'on avait destiné à la Favelli, a dû, par suite d'une maladie inopinée de cette cantatrice, être confié à une autre d'un talent inférieur. Le public a cru y trouver beaucoup de réminiscences, surtout de la *Sémiramide*, et le retour trop fréquent de moyens qui pouvaient être neufs à l'époque où Generali les employa pour la première fois, mais dont plusieurs, tels que les fameux *Crescendo*, ont été répétés à satiété par Rossini, qui se les est appropriés et les a fait valoir comme des créations qui lui étaient propres.

A propos de réminiscences, la *Gazette de Milan* soulevait dernièrement une singulière question. Le rédacteur assurait que la marche des Grecs du *Siége de Corinthe* était prise, note pour note, à l'*Atalia* de Mayr, et il ajoutait que la romance *du Saule*, d'*Otello*, et plusieurs autres morceaux renommés des opéras de Rossini, étaient copiés d'ouvrages anciens. On peut, pour ce qui est de la Marche des Grecs, vérifier l'assertion du journaliste; mais il n'en est pas de même du reste, et il semble qu'une accusation de cette nature a besoin d'être appuyée de preuves. D'ailleurs, ces accusations de plagiat, qu'on prodigue tant aujourd'hui, et qui sont la ressource ordinaire des gens qui ne se connaissent point en musique, sont de bien faibles argumens contre le talent d'un homme tel que Rossini.

Le jeune violoniste de 12 ans, Camillo Sivori, qu'on a entendu l'hiver dernier à Paris, a donné, en revenant dans sa ville natale, un concert à Milan et un autre à Turin; il a obtenu beaucoup de succès.

— Paganini est en ce moment aux eaux de Carlsbad, où il a donné, le 22 août, son deuxième concert.

Naples. Ce n'est pas seulement en France et en Allemagne que *la Dame Blanche*, de Boieldieu, a fait fureur; le succès de cet ouvrage a été aussi complet à Naples. Nous citerons à cet égard un témoin irrécusable, Rubini,

dont nous avons une lettre sous les yeux, et qui s'exprime ainsi : *La Dame Blanche* continue depuis deux années à « être le soutien de notre théâtre ; nous l'avons remontée « différentes fois avec des sujets différens, et toujours avec « un nouveau succès. A mon retour de Vienne j'ai désiré « reparaître dans le rôle de Georges ; je m'en suis félicité, « car il eût été impossible que j'eusse plus de succès dans « aucun autre. Notre *Dame Blanche*, Mme Bonini, vient de « quitter Naples ; on a de suite donné son rôle à une autre « actrice ; nous sommes dans ce moment-ci en répétition ; « car il est de l'intérêt de l'entreprise de ne pas interrompre « les représentations d'un opéra pour lequel le public a « une prédilection décidée. »

La lettre de Rubini est datée du 14 août.

La *Dame Blanche* est le premier opéra français qu'on ait représenté avec succès sur les théâtres de Naples ; il y a commencement à tout : qui sait si quelque jour nos compositeurs ne rendront pas aux Italiens tout le plaisir que ceux-ci nous ont donné si long-temps ?

Le 19 août, on a donné sur le théâtre Saint-Charles la première représentation de la *Giovanna d'Arco*, de Vaccai, dont le sort n'a point été heureux. Tous les efforts de Tamburini et de La Tosi n'ont pu sauver l'ouvrage de l'ennui qu'il inspire, et un accident ridicule est venu précipiter sa chûte. Dans la scène du second acte, où Jeanne-d'Arc se trouve en prison et déplore dans un grand air sa triste situation, les machinistes ne purent, après un long travail, parvenir à opérer le changement de décorations, en sorte que la cantatrice se vit forcée de se lamenter sur l'horrible séjour où elle est enfermée au milieu des magnificences d'un palais. Cela était déjà passablement grotesque, mais le chant de Mme Tosi parvint à captiver assez l'attention du public pour lui faire oublier toute autre chose. Mais vers le milieu de l'air, le mécanisme étant devenu plus facile, les machinistes ne voulurent point avoir perdu leurs efforts, et firent le changement qui devait avoir lieu au commencement de la scène. Pour le coup, il n'y eut pas moyen d'y tenir : le roi, la cour, le

public et la cantatrice elle-même, se livrèrent à un rire convulsif qu'il fut impossible de calmer, et l'on fut obligé de baisser le rideau.

ANNONCES.

PROSPECTUS.

Conservatoire de la Lyre Harmonique, fondé et dirigé par B. Pastou, ancien artiste du théâtre royal Italien, professeur de violon, d'harmonie, de guitare, etc., etc., etc. Rue des Petits-Pères n° 5, galerie Vivienne.

L'école royale de musique et de déclamation n'étant consacrée qu'à l'enseignement des jeunes gens qui se destinent à suivre la carrière des beaux arts, elle n'a point pour objet de propager la musique dans toutes les classes de la société, comme le réclame le changement survenu dans nos mœurs, dans nos habitudes; changement qui tend à faire prendre à l'enseignement musical son rang dans l'instruction générale, comme on voit déjà introduire dans l'enseignement public des cours de parties de sciences, jusqu'ici professées exclusivement dans certains établissemens.

Le nouveau conservatoire de musique est spécialement fondé dans l'intérêt des amateurs de la musique et pour la propagation de ce bel art. Il sera divisé en deux classes, l'une de musique vocale, l'autre de musique instrumentale, et chacune de ces classes sera subdivisée en sections.

La classe de musique vocale sera composée de trois sections; la première pour la partie élémentaire, la seconde pour le chant proprement dit, et la troisième pour l'harmonie.

La classe de musique instrumentale comprendra huit sections dans lesquelles seront enseignés, par des professeurs habiles, le violon, le piano, la harpe, la guitare, la flûte, la basse, le cor et le basson.

Les leçons seront graduées et auront lieu pour chaque nature d'instrument deux fois par semaine. Leur durée sera de deux heures.

Les leçons de musique vocale ne dureront qu'une heure et demie et auront lieu également deux fois par semaine.

Il y aura une classe de musique vocale et une classe de musique instrumentale séparées pour les dames.

Le conservatoire de la Lyre Harmonique est organisé de manière à procurer aux personnes qui désirent apprendre la musique vocale ou la musique instrumentale ; les moyens d'arriver à ce but, par une méthode facile, peu dispendieuse, et à trouver dans cette étude toutes les jouissances qui ne semblaient réservées jusqu'ici qu'à la classe opulente. Celle-ci trouvera aussi dans cet établissement un sujet d'émulation qui servira ses goûts et ses plaisirs.

Pour completter l'instruction qu'on recevra dans ce conservatoire, il sera institué, sous le titre de *Cercle musical d'émulation*, des concerts où seront admis, comme exécutans, pour la partie des solos comme pour les parties d'accompagnement, les élèves du conservatoire de la lyre harmonique, et tous les amateurs de musique étrangers à l'établissement. On y exécutera tous les morceaux de musique, tant des compositeurs français que des compositeurs étrangers. On sera à même d'apprécier ainsi le genre de musique qui caractérise chaque peuple. Les jeunes compositeurs pourront faire exécuter les morceaux inédits des œuvres qu'ils destinent à entrer dans de grandes compositions et connaître ainsi d'avance l'impression que leur musique aura produite sur les spectateurs en attendant le jugement définitif du public.

Le conservatoire ouvrira le 15 novembre de chaque année dans son local, galerie Vivienne, l'entrée par la rue des Petits-Pères, n° 5.

Les cours dureront six mois. On pourra continuer à prendre des leçons particulières dans les autres mois, il y aura également des répétiteurs qui donneront, dans tout le cours de l'année, des leçons particulières aux élèves qui voudront hâter leurs progrès.

Le prix de chaque cours est de 100 fr., et 20 fr. pour le cercle musical d'émulation.

La simplicité des méthodes employées par M. Pastou pour l'enseignement, soit de la musique proprement dite, c'est-à-dire du solfège et de l'art de lire, soit du violon ou de la guitare; les ouvrages élémentaires qu'il a publiés, et qui se distinguent par des vues nouvelles ainsi que par l'esprit d'analyse; enfin par les soins minutieux qu'il apporte dans ses cours, soins qui sont appréciés de tous ceux qui les ont fréquentés et qui ont donné d'heureux résultats, sont déjà des garanties suffisantes de la manière vraiment utile dont le conservatoire de la lyre harmonique sera organisé, et de la bonté du choix des professeurs qui seconderont les vues du fondateur de ce nouvel établissement. Achever ce qu'il a commencé, c'est-à-dire popula-riser la musique dans toutes les classes de la société, et en applanir les difficultés par tous les moyens que l'expérience lui a révélé, tel est le but de M. Pastou; tels seront, on n'en peut douter, les résultats qu'il obtiendra. M. Pastou est un musicien solide et consciencieux, qui désire simplifier l'enseignement de la musique, mais qui, sachant qu'il faut tout attendre du temps pour acquérir une pratique sûre dans cet art, ne promet pas, comme tous les empyriques qui couvrent Paris de leurs affiches, d'improviser des musiciens; aussi le public ne le confond-il point avec eux : il fera tout ce qu'il est possible, il ne s'engage à rien de plus.

— *Tout chemin mène à Rome*, romance, musique de M. Sudre, inventeur de la langue musicale. Prix : 2 fr. avec accompagnement de piano.

— *Le Tasse*, romance par le même. Prix : 2 fr.

— *Les Amans tyroliens*, romance et nocturne avec accompagnement de piano, par le même. Prix : 2 fr.

— *Ismalie* ou *l'Amour et la Mort*, romance par le même. Prix : 2 fr.

— *Le Loup*, ronde villageoise, par le même. Prix : 2 fr. A Paris, chez l'Auteur, passage Véro-Dodat, n° 26.

SUR LA MUSIQUE

En Espagne.

Les Maures aimaient la musique et la cultivaient par principes; il existe à l'Escurial des traités manuscrits de Alfarabi et de Ali ben Alhashani sur la musique des Arabes : ces livres intéressent peu les amateurs de l'art musical. Les Maures avaient établi une école de musique à Cordoue, et les élèves que l'on forma dans ce conservatoire firent, dit-on, les délices de l'Espagne musulmane et de l'Asie. Les Espagnols eurent le même goût que les Maures, et les imitèrent en formant des écoles où l'on professait cet art. Ils fondèrent une chaire de musique dans l'université de Salamanque, où elle existe encore. Saint Isidore de Séville est un des patriarches de l'art musical; Bartolome Ramos, andalous, après avoir été professeur de musique à Salamanque, fut appelé à Bologne, en Italie, par le pape Nicolas V, pour y remplir une chaire pareille qui venait d'être établie dans cette ville qui, depuis, acquit tant de célébrité sous le rapport de l'enseignement de l'art musical. Il y publia un traité qui fut imprimé deux fois en 1484[1]. Antonio Cabezon, de Madrid, Angela Sigé, dame de Tolède, écrivirent sur le même su-

(1) L'auteur a été induit en erreur : c'est en 1482 que le livre de Ramos de Pereja fut imprimé. Il est intitulé : *De musica tractatus, sive musica practica. Bononiæ, dum eam ibid. publice legeret, impressa* XI *maii* 1482. La deuxième édition parut 25 jours après, avec cette addition au titre : *Editio altera aliquantulum mutata. Bononiæ, die 5 jun.* 1482. Ramos attaquait la doctrine de Gui d'Arezzo dans cet ouvrage; Nicolas Burci de Parme prit chaudement la défense du moine Arétin, dans un libelle violent. Ramos ne répondit point; mais Spataro, son élève, publia, en 1491, une apologie de ses principes qui provoqua une autre réponse fort mordante de Gafforio.

(*Note du rédacteur.*)

jet dans le siècle suivant. Nassaré[1], Lorente, leur succédèrent. Le traité de Nassaré l'emporta sur tous les ouvrages de ses contemporains, et servit à former les meilleurs maîtres de chapelle de l'Espagne. Rodriguez Hita s'occupa à faire disparaître une infinité d'anciens préjugés ; il composa, dans un style nouveau, et fit un traité que son exactitude et son laconisme ont rendu précieux : il le dédia au célèbre Farinelli qui était alors à Madrid, où le roi Philippe V l'avait appelé. Cet ouvrage, soutenu par la protection que ce chanteur excellent lui avait accordée, obtint le plus grand succès, et triompha des efforts des vieux doctrinaires, qui l'avaient fait bannir des colléges comme une œuvre entachée d'hérésie[2].

Le long séjour de Carlo Broschi, dit Farinelli, à la cour de Madrid, contribua beaucoup aux progrès de l'art musical en Espagne. Ce sopraniste excellent jouissait d'un immense crédit, qu'il employa toujours en faveur des artistes que ses exemples et ses leçons avaient ramenés dans la bonne route. Quoique l'histoire de Farinelli soit connue, on me pardonnera d'en rappeler ici les faits qui se rapportent à son séjour en Espagne. Le roi Philippe V le fit venir à sa cour, et lui donna quarante mille francs par an. Ce virtuose chantait devant Philippe et la reine Elisabeth depuis dix ans, lorsque ce prince tomba dans une mélancolie profonde, qui lui faisait négliger les soins de son royaume. Retiré dans son cabinet, il laissa croître sa barbe, ne voulut plus paraître au conseil, et se tint éloigné de toute société pendant plus de six mois. La reine avait tenté bien des moyens pour le guérir, aucun n'avait réussi ; le reclus à longue barbe s'obstinait à rester dans sa retraite solitaire. Élisabeth pensa que le pouvoir de la mu-

(1) Paul Nassare a écrit deux ouvrages sur la musique : le premier est intitulé : *Fragmentos musicos repartidos en 4 tractados*, Madrid, 1700. Le second, plus important, est intitulé : *Escuela di musica*.

(2) On ne peut citer les écrivains espagnols sur la musique sans parler de François Salinas, de Burgos, dont le traité *De Musica libri* VII (Salamanque, 1577, in-fol.) est un des meilleurs ouvrages qui existent sur le rhythme musical. (*Note du rédacteur.*)

sique agirait d'une manière victorieuse sur le cœur de son époux; elle fit disposer secrètement un concert près du cabinet du roi, et Farinelli chanta soudain un de ses plus beaux airs. Philippe parut d'abord frappé de surprise; il fut bientôt ému jusqu'aux larmes. A la fin du second air, il appela le virtuose, l'accabla de caresses et de complimens, et lui demanda quelle récompense il voulait, jurant de tout accorder. Farinelli pria le roi de se faire la barbe et d'aller au conseil. Enchanté d'une guérison si prompte, obtenue par un moyen si agréable, Philippe fit abattre sa barbe de capucin, courut au conseil pour y nommer Farinelli son premier ministre. Toute la cour accepta le nouveau dignitaire, bien que sa nomination pût faire douter de la parfaite guérison du souverain qui venait d'élever un *capone* ou *soprano* à la première place de l'état. Farinelli gouverna les affaires de manière à justifier le choix de son maître, et, ce qui était plus difficile encore, il se fit aimer des grands.

Il avait le droit d'entrer chez le roi à toute heure. Il s'y rendait un jour: en passant dans la salle des gardes, le nouveau ministre entend un officier qui disait à un de ses subordonnés : « Les honneurs pleuvent sur un misérable « histrion, et moi, qui sers depuis trente ans, je suis sans « récompense. » Farinelli se plaignit au roi de ce qu'il négligeait ses serviteurs, lui fit signer sur-le-champ un brevet, et le remit en sortant à l'officier, en lui adressant ces mots : « Je viens de vous entendre dire que vous serviez « depuis trente ans; mais vous avez eu tort d'ajouter que « ce fût sans récompense. » En général, il n'usa de sa faveur que pour faire du bien, et trois rois d'Espagne, Philippe V, Ferdinand VI et Charles III, l'honorèrent successivement de leur protection. Lorsque ce dernier lui assura la continuation des appointemens dont il jouissait, il dit : « Je le fais d'autant plus volontiers, que Farinelli n'a ja« mais abusé de la bienveillance ni de la munificence de « mes prédécesseurs. » L'aventure du tailleur qui donna un habit magnifique à un virtuose italien, pour avoir l satisfaction de lui entendre chanter une cavatine, est ar-

rivée à Farinelli, qui força ensuite le tailleur mélomane à accepter le double du prix de l'habit, en lui chantant deux autres airs pour le récompenser de ce qu'il voulait bien céder à son tour en recevant de l'argent. Ce chanteur avait, de plus que les voix ordinaires, huit notes également sonores, agréables et limpides; possédant d'ailleurs la science musicale à un degré éminent et tel qu'on pouvait l'espérer du plus digne élève de Porpora.

Bails, le p. Toseo, l'abbé Eximeno, Morales, Ortiz, Remacha, se sont illustrés parmi les compositeurs et les contrepointistes de l'école espagnole. Remacha, maître de chapelle du roi Charles IV, est mort victime de la simplicité de son cœur. Il resta à son poste lors de l'arrivée du nouveau roi Joseph Napoléon, et ne le quitta point lors du départ des Français; Ferdinand VII le chassa à son retour, et cet habile maître en mourut de chagrin. Le maître de chapelle Ledesma, que des raisons politiques éloignèrent de sa patrie, est en ce moment en Angleterre où il professe son art avec distinction. Les Espagnols réclament l'invention du *tempérament* et de la *basse continue*. Le premier a été découvert par Bartholomé Ramos; la seconde par Jean-Luiz Viana, que plusieurs écrivains nomment Ludovico Viadana, le croyant italien [1].

Il n'y a d'autres compositeurs en Espagne que les maîtres de chapelle; ils n'écrivent que de la musique religieuse. La chapelle du roi est nombreuse et très bien dotée; toutes les places s'y donnent au concours, *per oposicion;* il en est de même dans les cathédrales. On y a généralement beaucoup de goût pour la musique; le piano remplace déjà la guitare dans quelques villes; on chante l'italien de préférence à l'espagnol. Les maîtres de musique attachés à chaque théâtre national composaient la musique des *tonadillas* et des *zarzuelas;* cet usage a

(1) C'est Yriarte, auteur du poëme espagnol sur la musique, qui, dans ses notes sur le troisième chant, a commis l'erreur d'attribuer à ce Luiz Viana une découverte qui appartient incontestablement à Louis Viadana, de Lodi, qui fut maître de chapelle à Mantoue. (Voyez la *Revue musicale*, t. II, p. 13 et suiv.)

cessé depuis trente ans. Il y a maintenant opéra italien à Madrid, à Barcelonne, à Séville; on y entend et l'on y applaudit avec discernement tout ce qui se compose en Europe. Le nombre des amateurs distingués est considérable en Espagne; à Madrid surtout. On y exécute la meilleure musique vocale et instrumentale des auteurs allemands, français, italiens. Boccherini a écrit tous ses quatuors et ses quintettes à Madrid, et les exécutans ont conservé les traditions que le maître avait données.

Les compositeurs vivans les plus connus sont Federici, directeur de la chapelle du roi, Juzenga son adjoint; ils sont Italiens l'un et l'autre: Doyagüé, maître de chapelle et chanoine de Salamanque, génie supérieur; Nielfa, maître de chapelle de l'*incarnacion* à Madrid; Carnicer, qui a succédé à Mercadante dans la direction du théâtre italien de Madrid, auteur de *Elena y Constantino* et de *Lusiñano*, opéras sérieux très goûtés du public; Carnicer est jusqu'à ce jour le seul Espagnol qui se soit consacré à ce genre de composition; sa manière est vigoureuse et ses chants ont de la grace et de l'originalité : Moretti que ses chansons espagnoles, sa grammaire de musique et son école de guitare ont fait connaître avantageusement; Sor, Aguado, Ochoa, guitaristes du plus grand talentet compositeurs; don Viruès y Espinola, général d'armée, poète et musicien, auteur de plusieurs ouvrages de théorie musicale non encore publiés, et de beaucoup de quatuors et de symphonies [1].

Le ténor Manuel Garcia, son fils, qui chante la basse, et sa fille Mme Malibran dont les premiers pas ont été marqués par des triomphes, sont Espagnols, de même que

(1) De tous les Espagnols qui ont cultivé la musique, aucun n'avait reçu de la nature un génie égal à celui de J. Chr. de Arriaga, né à Bilbao, et qui fut élève du Conservatoire de France. Ce jeune homme, qui mourut à Paris, au mois de février 1826, à l'âge de dix-neuf ans, joignait l'imagination la plus brillante à un savoir dans le contrepoint qui ferait honneur au musicien le plus expérimenté. Un seul œuvre de sa composition a été publié; il se compose de trois quatuors pour deux violons, alto et basse, où l'on trouve l'inspiration d'un musicien né pour faire une révolution dans son art.

Porto, première basse du théâtre italien de Londres; Mlles Albini et Amigo qui ont figuré sur la scène italienne de Paris appartiennent aussi à cette nation.

On grave la musique à Madrid et à Barcelonne; mais on ne trouve dans chacune de ces villes qu'un seul atelier de gravure établi pour contrefaire les meilleurs morceaux de chant et de piano composés par les maîtres étrangers. M. Gambaro, ancien clarinettiste de l'opéra italien de Paris, tient le principal magasin de musique de Barcelonne [1].

Le caractère distinctif de la musique purement espagnole est la véhémence du rhythme, dans les morceaux vifs, le mouvement ternaire et le mode mineur. Le genre qui plaît le plus aux Espagnols est la romance; ils en ont de fort jolies, le chant en est langoureux et traînant; il finit *smorzando*. Leurs airs gais se terminent soudainement; la *tonadilla, yo que soy contra bandista,* la séguidille*, es el amor un ciego*, la *tirana, iba un triste calesero*, sont des exemples connus qui peuvent donner une idée de tous les airs du même genre qui sont calqués sur le même patron. La guitare est l'instrument le plus cultivé; elle est nationale comme le chapelet et la chocolatière : cet instrument se trouve dans toutes les maisons. Les guitares espagnoles ont les cordes doubles, chaque couple est accordé à l'unisson, à l'exception du couple le plus grave, dont les deux cordes sont fixées à l'octave l'une de l'autre, tout le monde pince la guitare; un très petit nombre en joue *por musica;* certains routiniers deviennent très forts. Les guitaristes *aficionados* se laissent croître les ongles du pouce et de l'index de la main droite afin de tirer des sons plus nets et plus forts. Ces deux doigts leur servent encore à tenir le *cigarito*, dont la fumée donne une teinte jaune à ces ongles d'une longueur démesurée. Le *rasgado*, raclé, est la manière de jouer des paysans qui font quelques accords en frottant toutes les cordes ensemble avec le pouce ou le dos de la main. Le *rasgado* n'est pas sans agrément lorsqu'un *aficionado*,

(1) Cet artiste vient de mourir dans un voyage qu'il faisait en Italie.

ou bien une aimable *segnorita* donne à ce jeu une variété d'expression et d'accord. Le chant des Espagnols est plein de sentiment : leurs inflexions de voix sont passionnées, et leur physionomie s'unit d'intention avec l'effet musical.

Les sérénades sont très fréquentes en Espagne ; les nuits y sont si belles et les amoureux si galans! On va chanter de tendres romances sous les fenêtres de la dame de ses pensées, on réunit quelquefois plusieurs guitares, un grand nombre de voix, et la *segnorita* derrière la *cortina* écoute d'harmonieux accords, et distingue aisément la voix qui a su toucher son cœur.

Les Espagnols n'ont pas d'instrumens nationaux qui leur soient particuliers. Les castagnettes, dont leurs danseurs se servent pour marquer le rhythme du boléro ou du fandango, avec beaucoup d'adresse et d'agilité, sont connus en Provence depuis des siècles. Le galoubet et le tambourin des Biscayens sont les mêmes que ceux du midi de la France. Les musettes de la Galice et de la Catalogne ressemblent aux musettes ou cornemuses du Beaujolais et de l'Auvergne. Le *pandero* est un tambour de basque de forme ronde ou carrée, mais c'est toujours un tambour de basque. La *zambomba* n'est point un instrument de musique; je puis en dire autant de la *dulzayna* des Valenciens. Cette flûte à bec rend des sons aigus et discordans; on en tire des cris plaintifs et perçans, et l'on ne saurait exécuter une mélodie quelconque sur ce tuyau monotone, dont les résultats sonores imitent le miaulement du chat. Les Valenciens raffolent cependant de cet instrument incommode et ridicule; il figure à leurs fêtes, à leurs processions; le viatique ne sort jamais de l'église sans être accompagné d'un nombre plus ou moins grand de flûteurs barbares qui déchirent l'oreille en sonnant de la *dulzayna*[1].

D'après ce qu'on vient de lire, il est facile de juger que la musique proprement dite n'étend sa domination qu'à Madrid et à Barcelonne; elle s'établit à Séville, à Cadix,

(1) Cette espèce de flûte était fort en usage en France dans le moyen-âge ; on l'appelait aussi *doulçaine* ou *dulciane*.

à Tolède, à Salamanque; tout le reste de l'Espagne est encore à peu près dans l'ignorance de cet art enchanteur[1].

VARIÉTÉS.

SUR UN CHANT TRÈS-ANCIEN,

ET PAR OCCASION SUR UNE COLLECTION DE CHANTS NATIONAUX QUI A ÉTÉ PUBLIÉE A VARSOVIE.

Un chant populaire qui s'est conservé depuis le dixième siècle, non-seulement par des monumens authentiques, mais même dans la mémoire d'une nation, par une tradition non interrompue, est une des curiosités musicales les plus remarquables qu'on puisse citer; on serait même tenté de ranger un pareil fait parmi ces fables dont les peuples ornent leur histoire, si les preuves les plus convaincantes n'en démontraient l'existence inattaquable. Ce chant, que les Polonais font encore entendre dans de certaines occasions, est intitulé *Boga Rodzica*, à cause des premiers mots qu'on y trouve. Les paroles et la musique en furent composées vers 975 par Saint-Adalbert, arche-

(1) Cet article est extrait d'un ouvrage curieux et du plus grand intérêt, qui doit paraître incessamment sous le titre de *Mémoires d'un Apothicaire sur la guerre d'Espagne, de* 1808 *à* 1814; il fait partie de la collection des mémoires contemporains, publiée par le libraire Ladvocat. Événemens politiques, anecdotes inconnues jusqu'à ce jour, épisodes, aventures, malheurs inouis, scènes effroyables, galantes ou burlesques, détails sur les théâtres et la musique des Espagnols, sur les mœurs et les usages de cette nation, écrits d'une manière originale et piquante, avec une gaîté que l'infortune la plus affreuse n'a jamais fait tarir; tels sont les divers élémens de succès qui se réunissent en faveur des *Mémoires d'un Apothicaire.* Ce pharmacien porte un nom très connu dans le monde musical, et nous aurons l'occasion de revenir sur d'autres chapitres de son ouvrage, dans lesquels la musique joue un rôle très essentiel.

vêque de Gnesen ou Gnesne, ancienne capitale de la Pologne.

Adalbert, surnommé Woithiectus, né en 939, de la famille Libicenski, qui tenait un rang dans la noblesse de la Bohême, fit ses études à Magdebourg. De retour à Prague, il fut sacré évêque. Ayant voulu réformer les mœurs du clergé de Bohême, il en fut persécuté et forcé de s'enfuir à Rome, où le pape Jean XV le dégagea de ses obligations envers son diocèse. Alors les Bohémiens le redemandèrent, et le reçurent avec des démonstrations de joie; mais cet accord entre l'évêque et ses diocésains ne dura pas, et saint Adalbert fut obligé de s'éloigner encore. Il prêcha la foi catholique aux Hongrois et aux Polonais, d'abord à Cracovie, ensuite à Gnesen, dont il fut fait archevêque. Il passa ensuite en Prusse pour y remplir ses fonctions apostoliques, et eut d'abord du succès à Dantzig; mais ayant abordé dans une petite île, les habitans le percèrent de coups de lance, et il obtint ainsi les honneurs du martyre en 997, ou, selon d'autres, en 999. Boleslas, prince de Pologne, racheta, dit-on, son corps pour une quantité d'or d'un poids égal : c'est beaucoup d'or pour un prince de Pologne et pour cette époque. Quoi qu'il en soit, le nom d'Adalbert resta en honneur dans la Pologne; un tombeau lui fut érigé à Gnesne, et sur ce tombeau, ainsi qu'à Dombrowna sur la Warta, près de la ville de Kota, où le saint fut d'abord pasteur, on chante encore ce chant militaire de *Boga Rodzica*, dont il a composé les paroles et la musique. Pendant long-temps les Polonais ne marchèrent au combat qu'après avoir entonné ce chant. Gerbert, dans son traité *De Cantu et musicâ sacrâ*, tom. 1er, p. 348, a inséré un chant en forme de litanies, en langue esclavonne, dont Adalbert est auteur; il est aussi noté.

On sait que la langue polonaise, qui fut celle des Sarmates, est du petit nombre de ces langues mères dont l'origine se perd dans la nuit des temps, et qui ne se sont point formées par corruption de quelque autre. Les formes de cette langue sont même de telle nature qu'elles ne

pourraient admettre l'introduction de mots ou de formes hébraïques, arabes, grecques ou latines. On ne doit donc pas être étonné que cette langue se soit conservée dans sa pureté primitive, et qu'elle n'ait point varié depuis le temps d'Adalbert. Il y a plus : l'âge d'or de la littérature polonaise est précisément celui de ces siècles de barbarie où un latin dégénéré et des patois grossiers étaient les seules langues qu'on parlât dans le reste de l'Europe. Tous les grands écrivains de la Pologne ont vécu du dixième au quatorzième siècle. C'est donc un fait qui ne peut se rencontrer que parmi les peuples originaires du Nord, qu'une poésie écrite en langue vulgaire au dixième siècle, et qui est restée populaire au dix-neuvième; tel est celui que présente le chant *Boga Rodzica*. M. Oloff prétend qu'il a été écrit originairement dans la langue *bohème*[1], et ensuite traduit en polonais; mais le témoignage des plus anciens historiens dément cette opinion.

Quant à la musique, deux manuscrits très anciens nous en ont transmis la notation, telle qu'on la voit dans la planche qui est jointe à cette notice; l'un se conserve à la cathédrale de Gnesen, l'autre fait partie de la fameuse bibliothèque de Zatuski, que les Russes ont enlevée de Varsovie pour la transporter à Pétersbourg. Cette notation n'est point originale, car au temps d'Adalbert il n'en existait pas de cette nature; cependant on y voit le signe en forme de *clou*, qui appartient exclusivement à l'ancienne notation germanique, comme nos travaux encore inédits sur cette matière nous l'ont démontré; en sorte que nous ne serions pas éloignés de croire que cette notation remonte à la fin du douzième siècle. M. John Bowring, qui a publié une traduction anglaise d'un choix de morceaux extraits des meilleurs poètes polonais[2], a mis en tête de son livre cette ancienne notation; malheureusement il n'a point donné en entier ce morceau curieux. A la vérité, son omission a été réparée dans la grande collection des

(1) *Polnische Lieder Geschichte*, p. 214.

(2) *Specimens of the Polish poets; With notes and observations on the litterature of Poland.* Londres, 1827, in-12.

Chants historiques polonais de Julien-Ursin Niemcewicz; mais au lieu de l'ancienne notation, nous n'y trouvons qu'une traduction en notation moderne, qu'on a défigurée en voulant la mesurer. Nous n'avons pas cru devoir donner cette suite qui a perdu son caractère d'authenticité. Toutefois, nous avons tiré de cette collection le chant dont il s'agit, avec les variations et les ornemens qui s'y sont introduits avec le temps, tel qu'il se chante aujourd'hui; nous avons cru que la comparaison de la mélodie originale avec les altérations qu'elle a subies, ne serait pas dépourvue d'intérêt (*voyez* la planche).

Nous venons de parler de la collection des chants historiques polonais; elle est intitulée : *Spievy historycznez musikon i rycinami* (Chants historiques, avec la musique et des gravures), par Julien-Ursin Niemcewicz, président de la société royale des amis des sciences, à Varsovie, secrétaire du royaume de Pologne, etc., 3ᵉ édition, in-8° de 573 pages. Varsovie, impr. du gouvernem. (1819).

Les Polonais sont les premiers qui ont érigé un monument semblable à la gloire de leur nation; ces chants sont destinés à célébrer les époques les plus remarquables de leur histoire, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. L'auteur s'exprime ainsi dans sa préface : « Rappeler « à la jeunesse les hauts-faits de ses ancêtres et la gloire « de leur pays, voilà la méthode la plus efficace pour lui « inspirer l'amour de sa patrie. La société royale a de- « mandé un ouvrage qui pût remplir ce but. Selon le plan « qu'elle a tracé, on devait, pour les grandes époques de « notre histoire et pour les hauts-faits de nos grands « hommes, publier des chants en musique, avec des gra- « vures et une notice historique pour chaque chant. »

La musique qu'on trouve dans ce recueil est composée ou arrangée sur des airs nationaux par plusieurs dames polonaises ou par des compositeurs renommés dans le pays; leurs mélodies simples et touchantes sont bien adaptées aux sujets; mais il est à regretter qu'on n'ait pas conservé les chants originaux dans toute leur pureté, au moins autant que cela se pouvait. Les chants sont au

nombre de trente-trois ; le premier est celui du roi Piast, fondateur de la dynastie de ce nom, qui a régné en Pologne jusqu'en 1370 ; le dernier est consacré à la gloire du brave Joseph Poniatowsky.

LETTRE INÉDITE DE MOZART.

La Gazette musicale de Munich a publié il y a quelque temps cette lettre de Mozart dont nous offrons aujourd'hui la traduction à nos lecteurs. Indépendamment de l'intérêt qui s'attache à tout ce qui peut aider à caractériser un pareil homme, elle devient à notre avis fort curieuse par la comparaison des temps, des circonstances, des hommes et de leurs prétentions à l'époque où Mozart s'exprimait ainsi, avec ce qui se passe aujourd'hui sous nos yeux dans des conditions semblables.

Cette lettre fut adressée au baron Heribert de Dalberg, ami des arts, par le jeune artiste alors âgé de vingt-deux ans, à son passage à Mannheim, lors de son retour de Paris à Saltzbourg, en 1778. Deux ans après, il écrivit son *Idoménée* à Munich. Le baron Heribert de Dalberg, frère cadet du prince primat Charles Théodore, essayait de faire à cette époque du théâtre de Mannheim le premier de l'Allemagne. Il se livrait lui-même à des travaux dramatiques et de musique scénique : on ignore jusqu'à quel point la lettre suivante peut y avoir rapport. On remarquera que l'artiste écrivait à un homme d'un rang élevé, comme à son égal, ce qui doit paraître étrange en Allemagne, surtout à cette époque. On en trouve l'explication dans ce que disent les biographes, que dès ses premiers voyages, et lorsqu'il était encore enfant, il avait manifesté cette manière indépendante qu'il conserva jusqu'à sa mort : les supériorités sociales, le rang et les dignités n'étaient rien à ses yeux, lorsqu'elles ne s'alliaient pas a des connaissances dans l'art.

« Monsieur le baron,

« J'ai déjà voulu deux fois vous faire ma visite, mais n'ai « jamais eu le bonheur de vous rencontrer : hier, à la vérité,

« vous étiez chez vous, mais je n'ai pu cependant vous par-« ler! Je vous demande en conséquence pardon d'avoir à « vous importuner de quelques lignes, attendu qu'il est fort « urgent pour moi que je m'explique avec vous. Monsieur le « baron, vous me connaissez; je ne suis pas intéressé, sur-« tout quand je sais qu'il est en mon pouvoir de faire plaisir « à un si grand amateur, et à un connaisseur si véritable en « musique que vous l'êtes! En revanche, je sais aussi que « vous n'exigeriez pas que j'eusse à éprouver un préjudice « ici : c'est pourquoi je prends la liberté de vous dire mon « dernier mot dans cette affaire, parce qu'il est impossi-« ble que je séjourne ici plus long-temps sans avoir rien « de certain.

« Je m'engage, pour vingt-cinq louis d'or, à écrire un « monodrame, à demeurer encore ici pendant deux mois, « à tout mettre en ordre, à assister à toutes les répéti-« tions, etc; cependant avec cette condition que, quelque « chose qui arrive, je serai payé à la fin de janvier. Je de-« mande mes entrées au spectacle, cela va sans dire. Voyez, « monsieur le Baron, voilà tout ce que je puis faire. Si vous y « faites attention, vous verrez certainement que j'agis avec « beaucoup de discrétion. Pour ce qui regarde votre opéra, « je vous assure que je voudrais de tout mon cœur le met-« tre en musique, mais je ne pourrais en vérité entrepren-« dre ce travail pour vingt-cinq louis d'or, vous l'avouerez « vous-même; car, en calculant modérément, il y aurait « encore autant à faire que pour le monodrame; et ce qui « m'en détournerait le plus, serait que, comme vous me « l'avez dit vous-même, Gluck et Schweitzer y travaillas-« sent réellement déjà. Cependant, supposons que vous vou-« lussiez me donner cinquante louis d'or[1] pour cet ouvrage; « en honnête homme, je vous en dissuaderais. Un opéra « sans chanteurs et sans chanteuses! que peut-on faire? « Du reste, si pendant ce temps, il paraissait qu'on pût

(1) Vingt-cinq louis! cinquante louis! c'est pour de si misérables sommes que le plus beau génie de l'art musical prodiguait ses inspirations! On est plus habile aujourd'hui.

(*Note du rédacteur.*)

« l'exécuter, je ne me refuserais pas, par amour pour vous,
« à me charger de cette besogne, quoiqu'elle ne soit pas mé-
« diocre, je vous le jure sur mon honneur.

« Maintenant que je vous ai expliqué ma pensée claire-
« ment et avec sincérité, je vous prie de prendre une déci-
« sion le plus promptement possible ; si je pouvais en être
« informé encore aujourd'hui, cela me serait fort agréa-
« ble, parce que j'ai appris que quelqu'un part jeudi pro-
« chain tout seul pour Munich, et que je serais bien aise
« de profiter de cette occasion. En attendant, j'ai l'honneur
« de demeurer avec toute considération,

Monsieur le baron, votre très obéissant serviteur,

WOLFGANG-AMÉDÉE MOZART.

Ce mercredi, le 24 novembre 1778.

DÉFINITION DE LA MUSIQUE

PAR EMMANUEL KANT.

« Pour ce qui regarde le sens vital de l'ouïe, il est non-seulement mis en mouvement avec une vivacité et une variété inexprimables, mais encore fortifié par la musique, qui est un jeu régulier des sensations de l'ame, et en même temps une langue de pures sensations, sans aucune idée intellectuelle[1]. Les sons, qui sont ici les tons, sont pour l'oreille ce que les couleurs sont pour la vue : ils communiquent les sensations au loin et dans un espace plus ou moins étendu, à tous ceux qui s'y trouvent, et c'est un plaisir social qui n'est diminué pour personne de ce qu'un grand nombre y prend part. » (*Anthropologie*, pag. 49, éd. de Kœnigsberg.)

(1) On remarquera la concordance entre cette définition, par le sage de Kœnigsberg, *d'une langue de pures sensations, sans aucune idée intellectuelle*, avec celle qui en a été déjà donnée par la *Revue musicale*, dans les articles sur la philosophie de la musique.

(*Note du Rédacteur.*)

BIOGRAPHIE.

Bach (Charles-Philippe-Emmanuel), deuxième fils de Jean-Sébastien, naquit à Weimar, le 14 mars 1714. On le désigne ordinairement par le nom de *Bach de Berlin*, parce qu'il demeura dans cette ville pendant vingt-neuf ans. Il fit ses premières études de musique à l'École de Saint-Thomas, à Leipsick. Son père le prit ensuite sous sa direction, et lui enseigna, pendant plusieurs années, le clavecin et la composition. Pendant ce temps, il fit, à l'université de Leipsick, un cours de jurisprudence qu'il acheva à Francfort sur l'Oder. Il fonda, dans cette dernière ville une académie de musique, dont il eut la direction, et pour laquelle il composait dans les solennités. En 1738, il se rendit à Berlin pour y professer la musique, et deux ans après il entra au service de Frédéric-le-Grand, qui venait de monter sur le trône. Il conserva cet emploi jusqu'en 1767, où il alla, comme directeur de musique, pour y remplacer Telemann. Avant son départ, la princesse Amélie-de-Prusse, lui conféra le titre de maître de sa chapelle, en récompense de ses services.

Ce n'est pas sans beaucoup d'obstacles que Charles-Philippe-Emmanuel Bach parvint à s'affranchir de l'espèce d'esclavage où il était à la cour de Prusse, pour se transporter à Hambourg. Plusieurs fois il avait demandé son congé, sans pouvoir l'obtenir : on se contentait d'augmenter ses appointemens. N'étant pas né Prussien, il semble qu'il devait être libre de se transporter où bon lui semblait; mais il s'était marié à Berlin, et dans les usages despotiques de ce temps-là, sa femme et ses enfans ne pouvaient quitter la Prusse sans la permission du gouvernement dont ils étaient les sujets. Le souvenir de ce qu'il avait souffert en cette occasion lui rendit si chère la liberté dont il jouissait à Hambourg, qu'il ne voulut jamais

quitter cette ville; quels que fussent les avantages que lui offraient plusieurs princes d'Allemagne, pour l'attirer à leur service. Le docteur Burney le connut en 1773; il jouissait d'une honnête aisance, mais non de toute la considération que méritaient ses talens. Accoutumé comme on l'était en Allemagne au style savant, harmonieux, mais plus ou moins lourd des compositeurs de ce pays, la musique de Charles-Philipppe-Emmanuel Bach, pleine de nouveauté, de grace, de légèreté, et qui s'éloignait des formes scientifiques, ne fut pas estimée ce qu'elle valait, et ce n'est guère qu'en France, et surtout en Angleterre, qu'on sut apprécier tout son mérite. C'est cependant ce même style, perfectionné par Haydn et Mozart, qui, depuis, a charmé toute l'Europe. L'injustice de ses compatriotes fit long-temps le tourment de Bach, qui avait le sentiment de son talent. « Mais, disait-il à Burney, depuis « que j'ai cinquante ans, j'ai quitté toute ambition. Je me « suis dit : vivons en repos, car demain il faudra mourir ; « et me voilà tout réconcilié avec ma position. » Ce grand artiste mourut à Hambourg, le 14 décembre 1788. Il eut deux fils, dont l'un suivit la carrière de la jurisprudence, et l'autre celle de la peinture : ce sont les premiers membres de la famille des Bach qui ne se soient point livrés à l'étude de la musique.

Bach possédait une belle collection de musique ancienne, de livres, d'instrumens et de portraits de musiciens ; elle fut vendue en 1700, et le catalogue en fut imprimé, sous le titre : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des vestorbenen Capellmeisters Carl. Phil. Emmanuel Bach.* Hambourg, 1790, 142 pages in-8°. On y trouve une Notice de ses compositions, imprimées et manuscrites; elles consistent : 1° en deux cent dix solos pour clavecin, composés depuis 1731 jusqu'en 1787, dont soixante-dix sont restés en manuscrits; 2° cinquante-deux concertos pour le clavecin et orchestre, composés de 1733 à 1788, dont neuf seulement ont été imprimés; 3° quarante-sept trios, partie pour clavecin et violon, partie pour flûte, violon et basse, desquels vingt-sept sont en-

core inédits; 4° dix-huit symphonies à grand orchestre, composées de 1741 à 1776 : on n'en a imprimé que cinq; 5° douze sonates pour clavecin obligé avec accompagnement de plusieurs instrumens, dont trois seulement ont été publiées; 6° dix-neuf solos pour divers instrumens, tels que flûte, hautbois, viola da Gamba, harpe, etc. On n'a imprimé que deux de ces pièces; 7° trois quatuors pour clavecin, flûte, alto et basse, composés en 1788, et encore inédits; 8° une foule de petites pièces pour divers instrumens, imprimées et manuscrites; de plus, en manuscrit : un *Magnificat*, composé en 1749; un *Sanctus*, un *Veni creator*, vingt-deux cantates et motets, composés de 1768 à 1788; quatre services pour la fête de Pâques, composés en 1756, 1778 et 1784; un service pour la fête de Noël, en 1775; neuf chœurs religieux avec orchestre, de 1771, 1775 et 1785; cinq motets sans instrumens; une antienne à quatre voix; un *amen*, *idem*; une cantate de noces, en 1766; un chœur italien pour le roi de Suède, en 1770; une cantate pour une naissance, 1769; deux oratorios, 17 [illegible] et 1783; deux sérénades; un hymne de naissance en deux parties, dix-sept pièces pour des installations de prédicateur, de 1769 à 1787; deux musiques de jubilé, toutes deux en 1775; une cantate pour ténor, avec orchestre, en 1772; Selma, cantate pour soprano, avec orchestre, 1776; cinq airs, avec orchestre; quatre-vingt-quinze chants imprimés et manuscrits, et une quantité considérable de chants simples ou chorals.

Le nombre des ouvrages que Bach a publiés depuis 1731, par la voie de l'impression ou de la gravure, se monte à plus de cinquante, dont voici l'indication : I. Pour le chant : 1° *Melodien zu Gellerts geistlichen liedern* (Mélodies pour les cantiques de Gellert). Berlin, 1754. Cet ouvrage eut, en 1784, sa cinquième édition; 2° *Oden sammlung* (recueil d'Odes), Berlin, 1761; 3° *Anhang zu Gellerts geistlichen Oden* (Appendice aux Odes religieuses de Gellert). Berlin, 1764; 4° une foule d'airs et de chansons dans les recueils de Græf, de Kraus, de Lang, de Brietkopf, et autres ouvrages périodiques; 5° Philis et

Tircis, cantate, Berlin, 1766; 6° *Der wirth und die gæste* (l'Hôte et les Convives). Berlin, 1766; 7° les Pseaumes de Cramer, Hambourg, 1774; 8° *die Israeliten in der Wusten* (les Israélites dans le Désert), oratorio, en partition, Hambourg, 1779; 9° *sanctus*, à deux chœurs, en partition, Hambourg, 1779; 10° *Sturms geistliche Gesænge mit Melodien* (Cantiques de Sturm, mis en musique), Hambourg, 1779; le second volume du même ouvrage a paru à Hambourg, en 1701; 11° *Klopstsks Morgen gesang am Schæpfungs feste* (Hymnes du matin, pour la fête de la Création, par Klopstock), en partition, Leipsick, 1787; 12° deux litanies à huit voix, en deux chœurs, Copenhague, 1786; 13° *Ramler's Auferstehung and Himmelfahrt Jesu* (la Résurrection et l'Ascension de Jésus, par Ramler), en partition, Leipsick, 1787; II. Pour le clavecin. 14° un menuet à mains croisés, Leipsick, 1731; 15° six sonates, dédiées au roi de Prusse, Nuremberg, 1742; 16° concerto pour clavecin en *re*, Nuremberg, 1742; 17° un *idem*, en *si bémol*, *ibid.*, 1753; 18° six sonates, Berlin, 1753; 19° dix sonates, dans les œuvres mêlées de Haffner, Nuremberg, 1755 et 1756; 20° deux sonates et une fugue, dans le recueil de Breitkopf, 1757 et 1758; 21° une fugue à deux parties, pour clavecin, dans le recueil de fugues de Marpurg, Berlin, 1758; 22° douze petits morceaux pour clavecin, Berlin, 1758; 23° six sonates, avec des variantes dans les reprises; il y a joint une préface sur ces variantes, Berlin, 1759. Il y en a eu une deuxième édition en 1785; 24° six sonates, Berlin, 1761; 25° six sonates, *ibid.*, 1762; 26° concerto en *mi majeur*, *ibid.*, 1763; 27° trois sonatines, avec accompagnement, de 1764 à 1765, imprimées séparément; 28° six sonates faciles, Leipsick, 1765; 29° recueil de pièces pour clavecin, Berlin, 1765; 30° douze petits morceaux à l'usage des commençans, premier recueil, Berlin, 1765; 31° deuxième recueil des mêmes, *ibid.*, 1768; 32° six sonates à l'usage des dames, 1770. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage; l'une gravée à Amsterdam, l'autre imprimée à Riga; 33° douze petites pièces à deux et trois parties,

Hambourg, 1770; 34° *Musikalisches Vierlerley* (Mélanges de Musique), Hambourg, 1771; 35° six concertos faciles, avec accompagnement, *ibid.*, 1772; 36° six sonates pour clavecin, violon et violoncelle, Berlin, 1776; 37° trois sonates, avec accompagnement de violon et violoncelle, premier recueil, Leipsick, 1776; 38° quatre sonates, *idem*, deuxième recueil, Leipsick, 1777; 39° six sonates pour les connaisseurs, Leipsick, 1799; 40° deuxième recueil des mêmes, Leipsick, 1780; 41° troisième *idem*, *ibid.*, 1783; 44° sixième recueil, *idem*, avec des fantaisies libres, *ibid.*, 1787; 45° *sonata per il cembalo solo*, Leipsick, 1785; III. Pour divers instrumens; 46° trio pour violon, en *ut* mineur, avec des observations, suivi d'un autre trio pour flûte, violon et basse, Nuremberg, 1751; 47° symphonie, en *mi* mineur, pour deux violons, alto et basse, *ibid.*, 1759; 48° quatre symphonies à grand orchestre, Leipsick, 1780; *preludio e sei sonate per organo*, Berlin, 1790, gr. in-fol.; IV. Écrits sur la musique : 50° *einfall, einem doppelten contrapunct in der octave von* 6 *tacten zu machen ohne die regeln davon zu wissen* (idée pour composer un contrepoint double à l'octave, de six mesures, sans en connaître les règles), 1757, dans le troisième volume des essais de Marpurg; 51° *Versuch über die wahre Art das klavier zu spielen, mit exempeln und* 18 *Probstücken in* 6 *Sonaten* (essai sur la vraie manière de toucher du clavecin, avec des exemples, et dix-huit modèles en six sonates), Berlin, 1752, in-4°, 2 vol.; la deuxième édition de cet excellent ouvrage a été publiée à Leipsick, en 1782; la troisième, en 1787, la quatrième, en 1797; rien ne peint mieux l'indifférence où l'on est en France sur les progrès de la musique, que le défaut de traduction de ce livre, beaucoup plus important que son titre ne l'annonce. Le second volume contient d'excellens principes d'accompagnement. On a publié quelques ouvrages posthumes de Bach à Berlin et à Leipsick, consistant principalement en musique de chant et de clavecin.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LES DOUBLURES. — DÉBUTS DE LAFONT.

A quoi sont bonnes les doublures dans un théâtre? A rien. Leur nom sur l'affiche est un signal de détresse qui éloigne la foule. Demandez aux caissiers; ils vous diront que les acteurs suppléans sont leurs bêtes noires; moins on les emploie, mieux vont les finances. Dès lors pourquoi les employer? avec quelques pièces de plus au répertoire, et trois ou quatre sujets de relais, on peut employer alternativement chacun d'eux dans le rôle qu'il a créé; de cette manière on a des recettes toujours rondes, et le tiers des acteurs peut se reposer sans porter préjudice aux intérêts de l'administration.

Citons quelques exemples : Mlle Javureck a fait des progrès incontestables; elle obtient des applaudissemens mérités dans le *Comte Ory:* elle est à peine suffisante dans *la Muette.* Dupont possède une des plus agréables voix de ténor qu'il soit possible d'entendre; il figure avec succès dans la partition que nous venons de citer en dernier lieu; tandis qu'il fait *fiasco* tout du long dans le *Siége de Corinthe.* Prévost est entendu avec plaisir dans cet opéra, et dans *Moïse* il ne produit aucun effet. D'où vient cela? Les moyens de ces chanteurs ne sont-ils pas les mêmes, quel que soit le rôle qu'on leur confie? Oui, sans doute, mais parmi les emplois que nous venons de citer, ils ont créé les uns, et dans les autres ils soutiennent une comparaison qui ne peut manquer d'être préjudiciable à leur talent.

En effet, Dupont et Nourrit ont tous les deux des voix fort remarquables; elles sont d'une égale étendue pour le nombre de notes qu'elles renferment; mais leurs registres

sont inégaux. Le chant de Nourrit est agréable, particulièrement dans les cordes élevées; celui de Dupont plaît au contraire dans le *medium ;* il résulte de cette différence que les passages écrits pour l'un de ces chanteurs sont presque inexécutables pour l'autre ; de là le désavantge de la position des doublures, et le peu de succès qu'ils obtiennent.

Si l'acteur Lafont, qui a débuté lundi dans *la Muette*, par le rôle de Masaniello, avait paru dans un emploi créé pour ses moyens, nul doute que ce jeune homme n'eût réussi complètement; car, outre l'avantage d'un physique agréable et imposant, Lafont possède une bonne voix de second ténor, parfaitement vibrante dans les notes du *medium*, et il ne manque ni d'intelligence ni d'énergie. Mais la partition de *la Muette* est écrite beaucoup trop haut pour ses moyens; il est impossible de le juger convenablement dans cet ouvrage; on peut seulement faire des conjectures.

Nous avions déjà entendu le débutant il y a quelques années. Depuis ce temps il a fait de grands progrès. Il faut qu'il continue de travailler avec zèle, s'il veut devenir utile à l'Académie royale de Musique. Ce n'est pas tout de bien poser le son, quand on chante à pleine voix; il faut savoir s'en rendre maître dans les passages où la musique n'exige du chanteur que la moitié de ses moyens; c'est alors qu'il faut répandre le charme et le moelleux de l'exécution sur les pensées du compositeur; et, il faut l'avouer, c'est dans ces momens-là que Lafont a fait preuve d'une grande inexpérience musicale. Quoi qu'il en soit, ce jeune homme, nous le répétons, a tout ce qu'il faut pour réussir; il a besoin de vocaliser pendant quelque temps avec un bon maître, afin d'égaliser sa voix et de l'assouplir convenablement. Nous reviendrons une autre fois sur le jeu de cet acteur, et nous lui conseillerons, en attendant, d'épargner les gestes arrondis qu'il fait à tous propos, et de les remplacer par des mouvemens naturels tels qu'on doit en attendre de sa physionomie énergique et de sa stature imposante. S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

PARME. Nous avons parlé d'une partition nouvelle d'un compositeur nommé *Mililotti;* cet ouvrage vient d'être représenté sans succès sur le théâtre ducal, sous le titre de la *Salvezza inaspettata*. On attribue le sort défavorable de cette composition aux difficultés qu'elle renferme, et qui n'avaient point été assez étudiées. Mme Mililotti, *prima donna,* et le bouffe comique Spada ont seuls mérité les applaudissemens du public. Nonobstant le peu de succès de la musique, on assure qu'elle est bonne, bien conduite et riche d'effets. On cite particulièrement au premier acte un duo de deux bouffes, la cavatine de la *prima donna,* un trio et un sestetto, et au second, un autre duo des bouffes et un sestetto.

TURIN. *Matilde de Sabran* a été représenté pour la première fois le 30 août sur le théâtre *Carignano*; l'ouvrage a été accueilli par les applaudissemens du public. Mme Fischer, Frezzolini et Badiali se sont fait particulièrement remarquer. La partie de la comtesse avait été d'abord destinée à la signora *Rachele Tosi;* mais elle a été ensuite confiée à Mlle Mariette Sacchi.

On mande de Naples, en date du 1er septembre, qu'à la suite du mauvais succès de l'opéra de Vaccai, on a remonté au théâtre Saint-Charles un ancien opéra de Pacini, qui a été revu avec plaisir. Fioravanti, Tamburini et sa femme, ont contribué à la réussite de cette reprise. Madame Tamburini, qui faisait son premier début dans cet ouvrage, a peu de voix, mais son jeu est agréable.

— Le roi et la reine de Sardaigne ayant visité les îles Borromées, le propriétaire de ces îles, le comte Gilbert Borromeo, leur donna une fête brillante dans l'*Isola Bella*. Un petit théâtre avait été élevé à la hâte; M. Ray, maître de chant au conservatoire impérial de Milan, y fit exécuter une cantate à grand orchestre de sa compo-

sition. Les principaux chanteurs étaient Mme Marianne Lewis, le ténor Vaschetti et le *basso cantante* Stanislas Marcioni.

—On nous écrit de Barcelonne que Mlle Fanny Eckerlin y fait oublier tout ce qui l'a précédée sur le théâtre de cette ville, qui est cependant un de ceux où l'Italie envoie les plus brillans sujets. Mlle Fanny Eckerlin a une très belle voix de contralto et de mezzo soprano, qu'elle développe avec une chaleur d'ame entraînante, et qu'une méthode parfaite dirige avec un art exquis. De la grace, du goût, et une connaissance profonde du théâtre, ajoutent un grand charme aux dons que la nature lui a prodigués. Dans le rôle d'Arsace, de la *Sémiramis*, de Rossini, et dans les bacchanales de Generali, Mlle Eckerlin a mérité les suffrages flatteurs qu'elle était habituée à recueillir sur les théâtres de Milan, Naples, Turin, Gênes et Vienne. Élève du conservatoire de Milan, Mlle Eckerlin reçut du célèbre professeur Banderali des leçons qui lui profitèrent autant qu'elles font honneur au maître qui perfectionna sa méthode.

Le public de Barcelonne verra partir avec regret cette agréable cantatrice, digne d'aller partager sur le Théâtre Favart les palmes qui y ont été décernées aux célèbres cantatrices qui l'y ont précédées.

ANNONCES.

PUBLICATION DE MUSIQUE NOUVELLE,

Tulou. Variations brillantes tirées de l'op. 25 de Mayseder, avec piano et quatuor. Prix : 6 fr.

Dito. Variations concertantes pour flûte et piano, tirées de l'op. 37 de Mayseder. Prix: 6 fr.

Adolphe Miné. Quadrille de *Guillaume Tell*, pour piano. Prix : 3 fr 75 c.

Louise Lecomte. *Le Lac*, barcarole ornée d'une lithographie d'Horace Vernet. Prix : 2 fr.

Auguste Panseron. *Le chant de la Nourrice*, paroles de Charles Nodier, orné d'une jolie lithographie. Pr.: 2 f.

Les deux romances ci-dessus, avec accompagnement de guitare, chaque 1 fr.

— Berr F. 3. Duos concert. pour deux flûtes, composés et dédiés à son ami Nermel. Op. 39. Prix: 9 fr.

Rummel Ch. Rondeau en forme de valse, pour piano à quatre mains; op. 66. Prix: 5 fr.

Lagrini L. Variations brillantes sur un thème allemand, pour guitare; op. 11. Prix: 5 fr. 75 c.

Idem. Variations brillantes sur un thème de Rossini, pour guitare; op. 12. Prix: 3 fr. 75 c.

Spacth A. Récréations musicales, ou six valses progressives à quatre mains pour piano; op. 116. Prix : 6 fr.

Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1; Mayence, chez les mêmes; Anvers, chez A. Schott.

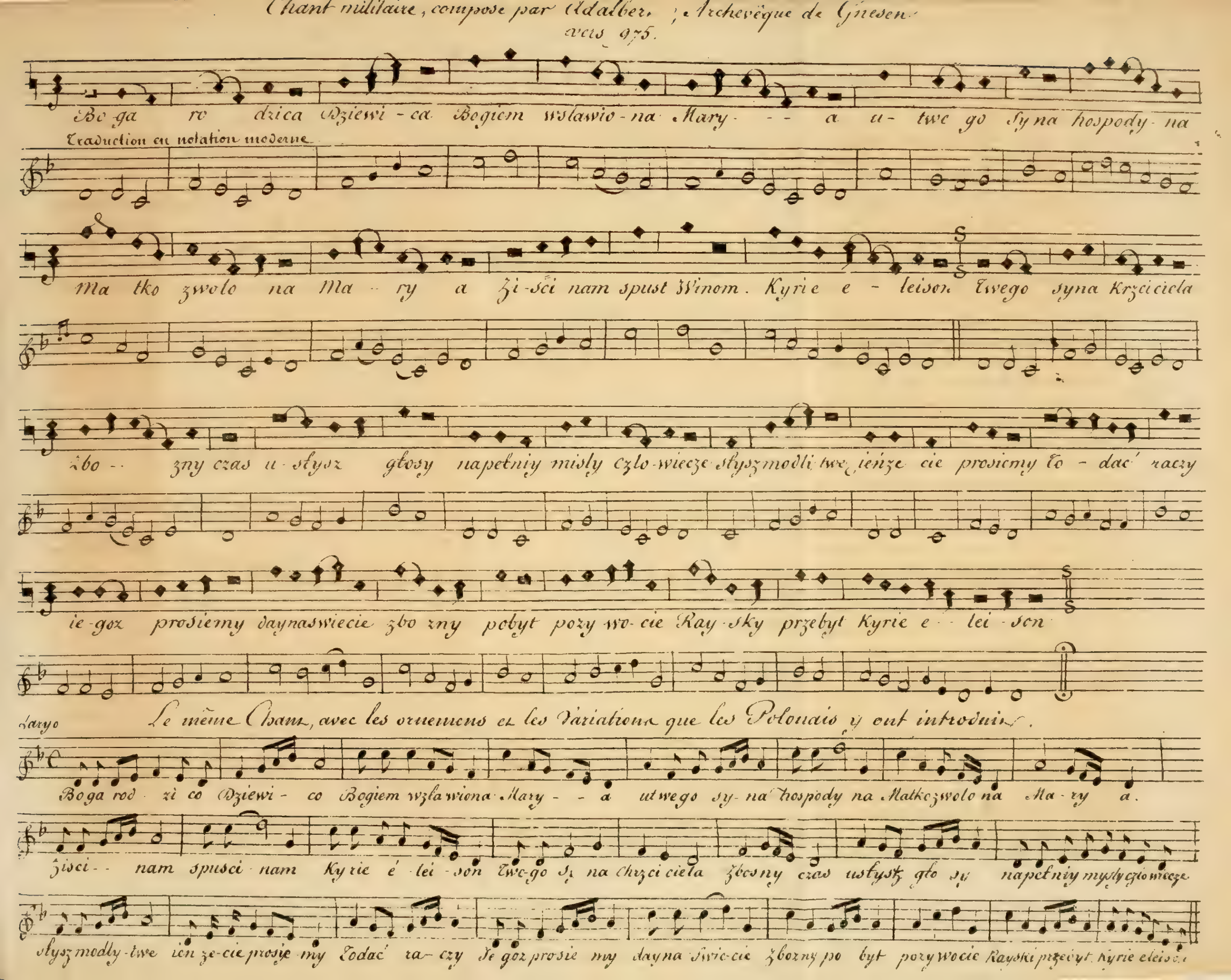
— Rondoletto pour le piano, sur la chansonnette de Panseron : *Bien matin qui m'attrapera*, par Ch. Chaulieu; op. 59. Prix : 4 fr. 50 c.

— Tyrolienne de madame Malibran, variée pour le piano, par le même. op. 58. Prix : 4 fr. 50 c.

— Air de Mercadante, ajouté par madame Pisaroni, dans l'opéra du *Crociato*: *A te riede o caro figlio*. Prix : 4 fr. 50 c.

A Paris, au magasin de musique de Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

— A vendre, un excellent hautbois de Delusse, à deux corps, en bois de Rhodes, garni en ivoire et parfaitement conservé. Il a été choisi par M. Sallentin. S'adresser chez M. S. Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.



Chant militaire, composé par Adalbert, Archevêque de Gnesen
vers 975.
Traduction en notation moderne
Le même Chant, avec les ornemens et les variations que les Polonais y ont introduits.
Largo



RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

Découverte, dans les manuscrits d'Aristide Quintilien, qui existent à la Bibliothèque du Roi, d'une notation musicale grecque de la plus haute antiquité, notation inconnue jusqu'à ce jour, et antérieure de lusieurs siècles à celle qu'on attribue à Pythagore.

QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].

D'après le témoignage d'auteurs plus anciens que lui, Plutarque nous assure, ainsi que nous l'avons déjà dit, qu'Olympe inventa la disposition mélodique du tétracorde qui embrasse deux quarts de ton consécutifs, puis une tierce majeure disjointe, disposition appelée par lui genre enharmonique. Plutarque ajoute aussi que, long-temps avant Olympe, les genres diatonique et chromatique étaient en usage, et il rapporte comment ce musicien trouva ce nouveau genre : nous avons fait connaître par quel procédé. Comme Olympe vivait plus de dix siècles avant l'ère vulgaire, l'examen de ce genre et des modes musicaux de cette époque, modes qui menèrent Olympe à inventer le genre enharmonique, mérite que nous y apportions la plus scrupuleuse attention. On vient de voir que les trois modes phrygien, dorien et lydien, ont dû être en usage, même avant que la théorie du genre diatonique ne fût établie, parce qu'il est impossible que tous les chants formés dans ces trois modes ne se trouvent pas renfermés dans cette théorie. De plus, il est constant que l'heptacorde, ou système de deux tétracordes conjoints, existait avant Olympe, puisque ce n'est que d'après la division de ce système qu'il inventa et qu'il établit le genre enharmonique. Nous devons donc regarder cet heptacorde

(1) Voyez la *Revue musicale*, tom. III, p. 433-441, 481-491, et tom. IV, p. 25-34.

comme le second système théorique et pratique de musique qui fut mis en usage, et chercher à connaître tous les moyens que les anciens en ont pu tirer.

Si Aristoxène, Plutarque et Aristide-Quintilien, qui nous ont transmis les notions que nons donnons ici de la musique de ces anciens Grecs, ne nous parlaient pas des différentes manières dont ils formaient leurs échelles modales, on pourrait croire que nous n'établissons que des conjectures sur la possibilité de leur existence; mais les diverses dispositions que les anciens Grecs ont établies, dans les modes formés des cordes que renferme l'heptacorde, prouvent qu'avant l'invention du genre enharmonique ils avaient créé un genre particulier pris dans les cordes du genre diatonique.

Aristoxène, après avoir dit que les anciens ne prirent point en considération les genres diatonique, chromatique et leurs différentes couleurs, s'explique ainsi sur ce genre particulier de mélodie : « Mais ils (les anciens) con-« nurent, dit cet auteur, un certain genre qui consistait « dans le retranchement de la troisième partie de la raison « de toute la modulation, dont la grandeur était l'octave, et « ils en faisaient l'objet de toute leur étude. » Et plus loin en parlant des cordes mobiles du tétracorde, Aristoxène ajoute : « Il existe aussi une certaine mélopée privée du « lichanos diatonique qui, loin d'être mauvaise, est ex-« cellente, ce qui d'abord ne paraît pas évident à plu-« sieurs de ceux qui se livrent maintenant à la musique, « mais qui certainement leur paraîtra telle que nous le « disons, s'ils s'en occupent après s'être accoutumés suffi-« samment aux premières et aux secondes (mélopées) des « anciens modes. » Ce retranchement de la troisième partie de la modulation dont parle Aristoxène était, en modulant, l'omission que l'on faisait du lichanos dans le tétracorde grave et de la trite ou de la paramèse dans le tétracorde aigu lorsque la lyre était montée de sept cordes, les deux tétracordes qu'elle rendait étant alors conjoints. Lorsqu'ensuite cet instrument fut monté de huit cordes, les deux tétracordes pouvant être conjoints ou disjoints,

selon la manière dont on l'accordait, la trite accordée à un demi-ton en dessus de la mèse conservait sa dénomination si les deux tétracordes étaient conjoints; mais lorsqu'ils étaient disjoints, cette corde montée à un ton en-dessus de la mèse prenait alors le nom de paramèse ou hypermèse, et les cordes qui la suivaient en montant à l'aigu s'appelaient trité, paranèse et nête, comme on le voit dans les exemples (planche 5 n° 3.)

Par ces exemples on voit aussi que ce genre qui n'admettait pas la troisième partie de la modulation n'était autre que le tétracorde privé de la corde mobile qui lui donnait son caractère mélodique. Dans ce cas la modulation ne pouvait être que dans le genre particulier qui tenait du genre diatonique dont la corde mobile était retranchée, lorsque de l'hypate à la parypate ou de la mèse à la trite il n'y avait qu'un demi-ton; mais lorsque de l'hypate à la parypate ou de la mèse à l'hyper-mèse il y avait un ton, ce genre particulier tenait alors du genre chromatique dont l'une des deux cordes mobile était également retranchée.

Ce retranchement de l'une des deux cordes mobiles du tétracorde tenait donc lieu de diversité de mode, parce que dans ces temps reculés, toute composition musicale était renfermée dans l'heptacorde ou tout au plus l'octacorde. Les dispositions mélodiques qui tenaient du genre que par la suite on appela chromatique n'étant alors en usage que pour les érudits, les moyens de modulations ne pouvaient être que très bornés; aussi ces anciens Grecs avaient-ils beaucoup plus d'égard à l'exacte proportion des intervalles et à la disposition simultanée de la mélodie et du rhythme qu'à la multiplicité des cordes pour l'expression qu'ils voulaient donner à leurs chants.

Plutarque, dans son dialogue, nous donne les détails du retranchement que l'on faisait, du temps d'Olympe, de diverses cordes de l'heptacorde. Il nous dit que, loin que ce fût par ignorance, les anciens n'en usaient ainsi que pour obtenir une couleur différente de modulation, et il en fut de même, par la suite, du retranchement du tétra-

corde hypatôn du mode Dorien, tétracorde que l'on ne supprimait pas dans les autres modes, et de la note dorienne ajoutée par Terpandre. Le retranchement de certaines cordes dans le système particulier de chaque mode donnait des formules de modulations qui prenaient aussi quelquefois le nom de mode, et c'est de ces divers retranchemens que le genre enharmonique prit naissance; car Olympe, au rapport de Plutarque, le trouva en formant une modulation qui procédait de la paramèse à la parypate ou de la mèse à l'hypate en passant par dessus le lichanos, comme on le voit dans l'exemple 2, planche 6. Cette espèce de modulation était déjà par elle-même un chant enharmonique lorsque de la parypate à l'hypate ou de la paramèse à la mèse il n'y a qu'un demi-ton suivi d'une tierce majeure, parce que cet intervalle de tierce fait partie de la disposition caractéristique de ce genre, en ce qu'il ne tient point du genre diatonique ni du genre chromatique, comme Plutarque le dit formellement.

Cette nouvelle division du tétracorde, dans lequel le Lichanos diatonique était retranché, ne laissant que trois cordes, au lieu de quatre que le type de modulation avait dans les divisions diatonique et chromatique, porta Olympe à partager en deux le demi-ton du mode Phrygien et celui du mode Lydien, comme on le voit exemple 2, planche 6. Le mode Dorien primitif n'avait point de type ou modèle enharmonique dans le tétracorde grave de l'heptacorde, parce que le demi-ton ne se trouvait pas dans les extrêmes mais au milieu des quatre cordes, comme dans l'exemple 1, planche 6. On n'en pouvait pas moins composer sur le mode Dorien dans le genre enharmonique, puisque Plutarque affirme qu'Olympe composa enharmoniquement dans ce mode; mais ce ne pouvait être alors qu'en procédant de la parypate meson à la parypate hypaton, ou de la paramèse à la parypate meson dans le système grave, ou de la nête à la paramèse dans le système aigu, comme on le voit dans les exemples 1, 2, planche 6. Il est très important de remarquer ici que cet auteur dit positivement qu'*ensuite on partagea en deux le demi-ton dans*

le mode Lydien et dans le Phrygien, ce qui ne peut s'expliquer que de la manière dont nous venons d'en donner des exemples, parce que, dans le mode Lydien, le demi-ton se trouve entre les deux cordes aiguës du tétracorde, disposition qui est le type de la division des cordes de ce mode, de même que dans disposition du mode Phrygien le demi-ton se trouve entre les cordes graves; ce qui prouve que, lorsqu'Olympe inventa le genre enharmonique, la constitution primitive des trois modes principaux, telle que nous l'avons démontrée précédemment en parlant de l'origine de ces mêmes modes, n'avait pas encore éprouvé les divers changemens que par la suite elle subit dans la disposition de ses cordes.

Ces types des modes primitifs des anciens Grecs antérieurs à Pythagore sont aussi rapportés par Aristide Quintilien, et l'exposition qu'il fait de ces anciennes formules, déjà différentes des modes primitifs dans quelques intervalles, mais non dans l'essence primordiale de ces modes, ne laisse rien à désirer quant au retranchement des cordes, à la manière dont elles sont disposées, au genre dont elles font partie et principalement à la conformité qui existe avec ce qu'Aristoxène et Plutarque en disent.

« On forme aussi (dit Aristide, dans le premier livre de « son traité de musique), d'autres divisions du tétracorde « qui ont été mises en usage dans les harmonies (les dis- « positions mélodiques) par les musiciens de la plus haute « antiquité, et ces harmonies tantôt complétaient l'octa- « corde, tantôt étaient plus grandes que le système de six « tons et souvent aussi elles étaient moindres; car elles « n'en prenaient pas toutes les cordes, ce dont nous di- « rons la cause par la suite. C'est ainsi donc que les an- « ciens composaient le mode Lydien d'un dièse (de « quart), d'un diton, d'un ton, d'un dièse, d'un dièse, « d'un diton et d'un dièse, ce qui formait un système « entier. Le Dorien était composé d'un ton, d'un dièse, « d'un dièse, d'un diton, d'un ton, d'un dièse, d'un « dièse et d'un diton. Ce mode surpassait d'un ton l'oc-

« tave. Le Phrygien se composait d'un ton, d'un dièse, « d'un dièse, d'un diton, d'un ton, d'un dièse, d'un dièse « et d'un ton; ce qui formait un système complet. L'Ias- « tien était composé d'un dièse, d'un dièse, d'un diton, « d'un trihemiton (une tierce mineure) et d'un ton. L'oc- « tave surpassait donc d'un ton ce mode. Le Mixolydien « se composait de deux dièses posés de suite, d'un ton, « d'un ton, d'un dièse, d'un dièse et de trois tons, ce qui « complétait un système entier. Le mode que l'on appelle « Lydien-Synton était composé d'un dièse, d'un dièse, « d'un diton, d'un trihemiton et d'un diton; et il faut dans « tous ces modes sous-entendre que c'est du dièse enhar- « monique (ou quart de ton) dont il est question. Mais « pour plus de clarté, (poursuit Aristide) nous donnons « ici dessous les échelles des systèmes de ces modes (voyez « ces échelles, planche 7). Le divin Platon parle ainsi de « ces modes dans sa République lorsqu'il dit : *Les harmo-* « *nies, (les modes) du Mixolydien et celles du Lydien-* « *Synton sont propres aux festins et trop efféminées.* « Puis il poursuit en disant : *il est à craindre que les* « *harmonies du mode Dorien et du mode Phrygien ne* « *te paraissent inférieures aux autres.* Car c'est ainsi « que les anciens faisaient les expositions des sons des har- « monies lorsqu'ils rapportaient les effets des sons aux « mœurs données, ce dont nous traiterons par la suite. »

On voit par la disposition des cordes de ces modes ou types de modulation, que, quoique très anciens, ces modes ne durent cependant être mis en usage qu'après l'invention du genre chromatique; car cinq d'entre eux ont l'octacorde disposé selon la constitution primitive des trois modes Phrygien, Dorien et Lydien, formée d'après un assemblage des genres enharmonique et diatonique, et la seule échelle du mode Lydien-Synton, formée de l'assemblage des trois genres dans l'étendue de l'heptacorde. Il faut aussi remarquer, dans ces types de modulation ancienne, le retranchement de certaines cordes, comme dans les plus anciens modes dont nous avons parlé plus haut, ce qui prouve que, tout en inventant de nouvelles formules,

les créateurs de ces nouveaux types conservaient, au milieu de leurs innovations, les propriétés et les formes antiques qui avaient été données aux anciens modes, s'efforçant de ne les modifier que pour les approprier au goût musical de leur temps. Il en était de ces échelles comme de celles de nos jours, dont les types servent à la démonstration ; mais ces types ne conservent pas dans la modulation l'ordre diatonique qui les caractérise lorsqu'on en fait l'exposition; car, lorsque nous composons en *ut* majeur ou en *la* mineur, ou tout autre mode que ce soit, nous en prenons les cordes qui nous conviennent pour en former des phrases mélodiques qui tendent à se reposer sur les cordes les plus essentielles du mode qu'elles constituent. Les échelles modales n'ont donc été de tout temps que des guides de modulations formées d'après les cordes de chaque type de théorie-pratique.

L'opinion de Platon sur les anciens modes nous fait connaître qu'ils étaient encore en usage de son temps; mais il est probable qu'Aristoxène, qui, au rapport d'Aristide Quintilien, admet une nomenclature de treize modes, considérait ces sortes d'échelles comme déjà anciennes et hors d'usage, puisqu'il n'en parle pas d'une manière expresse dans ses *Élémens harmoniques ;* d'ailleurs il suffisait que l'on retranchât les dièses enharmoniques de ces échelles pour que ces types de modulations rentrassent dans la catégorie des modes ou manières de moduler qui peuvent provenir des genres diatonique ou chromatique. Par la même raison, les retranchemens des cordes dans certains modes cessèrent par la suite d'être considérés comme autant de modulations particulières d'un même mode, et c'est ainsi qu'en raison de leurs progrès les sciences et les arts ont une foule d'objets différens qui peuvent être ramenés à un petit nombre de points principaux, dès que ces objets sont mieux connus et plus susceptibles d'être appréciés.

L'exposition d'une notation musicale, quelle qu'elle soit, est toujours incomplète, si l'on n'y joint les caractères propres à exprimer la durée des sons que les notes repré-

sentent. Nous ne devons donc pas terminer l'exposition de la plus antique notation des Grecs connue maintenant, sans examiner les moyens employés par ce peuple, de tout temps favorisé de la nature, pour rendre sensibles et propres à l'exécution les divers mètres et mesures donnés aux mélodies vocales ou instrumentales.

On sait que, dans les premiers temps où la poésie concourait à la pompe des solennités religieuses, civiles et particulières, la mélodie adaptée aux hymnes, aux odes, aux cantiques, aux chansons, était en quelque sorte inhérente à ces espèces de compositions poétiques. La poésie ne pouvant exister sans mètre ni sans rhythme, il était de toute nécessité que, même dans les premiers essais qui eurent lieu dans les temps les plus reculés, le moyen de désigner la quantité métrique fût inventé, n'eût-ce été que pour déterminer dans des cas douteux la tenue des syllabes sur lesquelles la voix devait s'arrêter un peu davantage. De là vient la nécessité de classer les syllabes en longues et en brèves, pour composer les différens mètres dont les rhythmes étaient formés, et d'avoir deux signes qui dussent désigner, l'un la tenue d'une syllabe, et l'autre sa brièveté. C'est pour cette raison que les deux premières lettres de l'alphabet furent choisies pour exprimer la quantité métrique. L'alpha représentait la syllabe brève, et le bêta la syllabe longue qui valait deux brèves. On pourrait croire qu'avec un moyen si simple adopté aussi pour exprimer la durée des sons musicaux, les anciens Grecs ne durent avoir dans leur mesure musicale que peu de variété; mais ces Grecs, qui n'établissaient rien sans que l'analyse la plus scrupuleuse et le goût ne présidassent à leurs opérations, considérèrent le temps le plus court susceptible d'être apprécié comme le point dans la géométrie, c'est-à-dire, qu'au son le plus court qu'il est possible de proférer d'une manière appréciable à l'oreille, quant à sa durée jointe à l'intonation, ils donnèrent le nom de *temps*, et de ce *temps* considéré comme brève par rapport aux diverses combinaisons des syllabes longues ou brèves, des sons longs ou courts, naquirent toutes les espèces de mètres ou

pieds, ou mesure musicale, dont ils composèrent leur rhythme poétique et musical. Le grand nombre de combinaisons que l'on pourrait faire des principaux mètres ou pieds poétiques ou musicaux, eurent une telle influence dans la musique des plus anciens Grecs, que leur système harmonique, formé de l'ensemble des moyens pratiques de créer et d'exécuter la mélodie, fut long-temps à se développer et à prendre de l'accroissement, le rhythme étant considéré en musique, chez les anciens Grecs, comme la partie la plus essentielle de cet art, et les poètes-musiciens y ayant infiniment plus d'égards qu'à la mélodie; mais il en a été de tout temps en musique comme il en est de nos jours. L'exécution instrumentale ne pouvant rester circonscrite dans des limites aussi bornées que l'était la musique vocale, asservie et subjuguée par la poésie, les musiciens instrumentistes grecs admis à concourir dans les jeux publics, ou au moins à en faire partie, secouèrent peu à peu le joug qui leur était imposé par le peu d'étendue du système musical. Cette antique rotation, ces anciens modes, ce système d'heptacorde, d'octacorde et même d'endécacorde, si bornés en considérant l'étendue que peut donner la réunion des voix d'hommes, de femmes, d'enfans, et celle de tous les instrumens de musique graves et aigus, ne purent tenir contre les diverses améliorations et les innovations importantes qui furent successivement tentées, essayées et enfin admises par les théoriciens, et principalement par les praticiens. Aussi verrons-nous par la suite que l'extension dans le nombre des cordes augmenta à un tel point, que le système harmonique, tout ayant conservé ses dispositions primitives, fut, après un certain laps de temps, totalement changé. Alors une notation nouvelle devint une nécessité indispensable: les échelles modales, les genres et leurs diverses couleurs ou espèces fixées d'après un nouveau système général, eurent une telle influence sur les progrès de l'art et sur l'exécution vocale et instrumentale, qu'à l'époque où la nouvelle notation fut mise en usage, la musique parut ne pouvoir avancer au-delà des bornes nouvellement fixées.

Ce sont ces améliorations, ces innovations importantes que nous essaierons de développer en nous occupant de la seconde période de l'art musical chez les anciens Grecs.

CONSIDÉRATIONS

SUR LA THÉORIE DE LA MUSIQUE,

ET SUR LA MANIÈRE DONT ON L'ENSEIGNE.

PREMIER ARTICLE.

Il suffit de jeter les yeux sur la plupart des traités élémentaires de musique, et sur ce qu'on appelle *les principes* des solféges, pour être frappé de leur imperfection, et surtout du défaut de philosophie dont ils sont entachés. Il semble que leurs auteurs n'aient eu qu'un but, celui d'instruire la mémoire d'une certaine quantité de faits, sans se soucier d'éclairer l'esprit ni de le convaincre. La méthode qu'on y suit n'est autre qu'une sorte d'empirisme qui rejette tout raisonnement et qui n'exige que de la foi. S'agit-il des premiers élémens de la langue musicale? le maître ou l'écrivain ne trouve rien à dire avant cette proposition: *Il y a sept notes dans la musique!* Ce sera même beaucoup s'il n'imite pas Rodolphe, qui débute ainsi: *Où pose-t-on la clé de sol?* Et remarquez que celui qui dit avec tant d'assurance: *Il y a sept notes dans la musique,* articule une insigne fausseté qu'il sera forcé de démentir tout à l'heure, puisqu'il en montrera une quantité beaucoup plus considérable; il ne s'aperçoit pas qu'il a voulu dire qu'il y a *sept noms de notes.* Quant à celui qui demande sans façon *où l'on pose la clé de sol,* il ne s'informe pas si l'on sait ce que c'est qu'une *clé,* ce que c'est que *sol,* et ce que c'est que *poser une clé.* Tout le reste est traité de la même façon. Par exemple, à propos des signes d'intonation, il est ordinaire d'entendre dire

que *le dièse hausse la note d'un demi-ton*, que le bémol la baisse d'autant, et que *le bécarre la remet dans son ton naturel;* comme si une note était un être palpable et sensible qu'on hausse ou qu'on baisse en lui faisant monter ou descendre une échelle, ou comme si l'état de *re* bécarre était plus naturel que celui de *re* bémol ou de *re* dièse!

Dès long-temps ces défauts de langage, de méthode et de justesse dans les idées ont rebuté les hommes éclairés qui ont été tentés de se livrer à l'étude de la musique, et leur ont inspiré du mépris pour une science qui est cependant fort belle par ses résultats: l'art les séduit; mais l'abnégation de raisonnement, à laquelle il faut se résigner pour y être initié, les décourage.

D'un autre côté, les musiciens de profession, persuadés que ce qu'on exige d'eux est surtout de former des hommes capables de lire et d'exécuter avec facilité toute espèce de musique, convaincus qu'un long exercice peut seul donner l'habitude nécessaire pour arriver à ce résultat, que, conséquemment, l'étude de cet art difficile doit commencer dans l'enfance, et que les enfans sont peu susceptibles de fixer leur attention sur des abstractions métaphysiques, ces musiciens, dis-je, ont toujours montré la plus grande indifférence sur les perfectionnemens de méthodes qu'on leur a proposés : je me trompe; c'est de l'aversion qu'ils ont pour tout essai qui pourrait les tirer de leur routine.

Ce n'est pas qu'on ne se soit évertué, surtout dans ces derniers temps, à trouver de nouveaux systèmes d'enseignement pour la musique; mais refaire la langue de cette science n'a point été l'objet des auteurs de ces systèmes; trouver un mode d'instruction plus expéditif était ce qu'ils voulaient; ce sont des procédés ingénieux plutôt qu'une doctrine qu'on trouve dans toutes celles qui ont été proposées depuis Pestalozzi. Parmi les auteurs de ces systèmes d'enseignement, je dois cependant excepter Galin, qui avait des idées d'un ordre plus philosophique, et qui avait entrevu les principales difficultés. Malheureusement,

comme presque tous les savans qui se sont occupés de musique, Galin était peu musicien ; il se trouvait arrêté à chaque pas faute d'expérience, et ses recherches n'ont pas eu tout le succès qu'il en attendait. En définitive, la langue de la science musicale est encore à faire.

Ces considérations m'avaient frappé lorsque j'entrepris le solfége que j'ai publié il y a dix-huit mois. Mon premier plan fut d'attaquer le mal dans sa racine, de rechercher l'origine de nos sensations et de nos idées sur tout ce qui concerne la science des sons, afin de ranger les faits dans leur ordre naturel, de substituer des locutions exactes au langage vicieux dont on s'est servi jusqu'ici, et de rectifier les idées fausses qu'on s'était faites de la plupart des phénomènes. Ce n'était pas que je voulusse employer les formules des géomètres ; la langue des calculs me paraît peu nécessaire pour l'exposé des principes de la musique, dont les fondemens sont bien plus métaphysiques que mathématiques. Ce que je voulais, c'était un langage simple et lumineux, basé sur l'identité des propositions.

Mais une réflexion vint tout à coup me jeter dans un grand embarras : dans ma nouvelle méthode, devais-je me servir de mon langage réformé comme d'une chose adoptée, ou devais-je discuter les raisons qui me le faisaient préférer à celui dont on s'était servi jusque là ? Dans le premier cas, je ne serais compris que de ceux qui commenceraient et qui n'auraient pas reçu par avance des notions contraires ; dans le second, mon livre ne serait plus élémentaire, et je manquais mon but. Je vis que ce que je voulais faire était le livre des professeurs qui ne lisent point, ou qui lisent peu, et que mon plan d'instruction primaire serait manqué. Je rejetai donc à un autre temps le projet de réformer la science musicale, et je me bornai à tâcher de classer les faits dans leur ordre le plus naturel.

Par exemple, j'avais remarqué que dans l'enseignement ordinaire on mêle toujours trois choses qui sont distinctes et indépendantes l'une de l'autre, savoir : *l'into-*

nation, la durée et *les signes*. J'avais compris que de cette complication résultaient de grands embarras pour le maître et d'affreuses difficultés pour l'élève. Séparer ces trois choses en autant de sections différentes, pour ne passer à l'une qu'après avoir épuisé ce qui concerne l'autre, me paraissait nécessaire non-seulement pour faciliter l'enseignement, mais aussi pour se conformer à la nature des choses. Je pris cette division pour base de mon travail, et je la suivis constamment, tant dans l'exposé des principes que dans la classification des exemples. Cela posé, j'entrai en matière en cherchant surtout à ne point oublier de notions intermédiaires, et à rendre l'enchaînement des propositions aussi identique que cela me serait possible. Qu'il me soit permis de donner une idée de la marche que je suivis, en citant, par exemple, l'introduction.

« La musique est l'art de communiquer à l'ame des impressions de gaîté ou de mélancolie au moyen des *sons* diversement combinés.

« Le *son* est donc l'élément indispensable de la musique.

« Les qualités par lesquelles il agit sur nous sont : 1° *l'intonation*, ou la différence d'un son à un autre plus grave ou plus aigu ; 2° *la durée*, qui peut être longue ou brève ; 3° le degré de force où il parvient jusqu'à nous, et qu'on désigne par le nom d'intensité.

« Il y a une multitude d'intonations possibles entre le son le plus grave d'un instrument de grande dimension, comme une *contre-basse*, et le plus aigu d'un autre de proportions beaucoup plus petites, tel qu'un flageolet.

« Chaque intonation, prise isolément, est satisfaisante ; mais l'oreille, qui transmet à l'ame les impressions du son, établit entre les diverses intonations des comparaisons de convenance ou d'inconvenance ; si elles sont dans un rapport de convenances, elles lui paraissent *justes ;* s'il y a inconvenance, elles sont *fausses*. De là vient qu'on dit chanter et jouer *juste* ou *faux ;* ce qui n'est jamais que relatif, car *un son faux* comparé à un autre, sera juste

à l'égard d'un troisième. Or, comme un son n'est faux à l'égard d'un autre que parce qu'il est trop grave ou trop aigu, dans le premier cas, on dit qu'il est *trop bas*, et dans le second, qu'il est *trop haut*. Par analogie, on dit *chanter* ou *jouer trop haut ou trop bas*.

« Tout ce qui concerne la classification des intonations sera l'objet d'une section de cet ouvrage.

« *La durée*, appliquée au son, est, comme en toute circonstance, susceptible d'être mesurée. Il y a quelquefois des sons d'une durée fort longue ; en diminuant successivement cette durée dans des proportions régulières, on arrive à des sons très peu prolongés. La combinaison de toutes ces durées, qu'on appelle *valeurs de temps*, peut se faire de différentes manières, au moyen d'une mesure donnée, telle, par exemple, que les vibrations d'un pendule ; ce régulateur s'appelle par excellence *la mesure*.

« Il est des individus chez lesquels la perception de la mesure se fait promptement et avec énergie ; chez d'autres elle est plus lente et dans un degré plus faible ; d'autres enfin ne la sentent point du tout. On dit des premiers *qu'ils ont de la mesure*, et des autres qu'ils en manquent.

« Tout ce qui a rapport à la mesure sera développé dans cet ouvrage.

« Quelles que fussent les lumières acquises sur l'intonation des sons, les intervalles qui les séparent, et leur durée, si toutes ces connaissances ne pouvaient se propager que par tradition, il n'en résulterait qu'un art imparfait, peu susceptible de perfectionnement, parce qu'il ne laisserait point de monumens, et parce que ces impressions seraient fugitives comme la mémoire des hommes. Il a donc fallu, pour la musique comme pour la parole, inventer des signes auxquels on attribuât la faculté de représenter aux yeux non-seulement les sons, leur intonation, leur durée, mais aussi les silences plus ou moins longs qui s'introduisent quelquefois dans leurs combinaisons : c'est ce qu'on a fait. La collection de ces signes s'appelle *la notation de la musique*.

« Mais aucun signe ne peut nous donner par lui-même

l'idée d'intonation ou de mesure; et de même qu'on ne pourrait comprendre le son d'une lettre de l'alphabet par la seule inspection de sa forme et sans le secours de la tradition, il faut avoir recours à un instrument à sons fixes, tel que le *piano*, pour apprendre l'effet des signes d'intonation, et se servir d'un autre propre à mesurer le temps, tels qu'un *chronomètre* ou un *métronome*, pour acquérir la connaissance de la valeur des signes de durée.

« Un bon professeur remplace avantageusement ces secours artificiels, parce qu'il fait connaître en même temps le signe, sa forme, son nom, ses propriétés et les diverses circonstances qui ont quelque rapport à son usage.

« Il suit de ce qui vient d'être dit que la notion du signe est inséparable de celle de l'objet qu'il représente, et que quiconque connaît bien l'usage et la valeur des signes d'intonation et de durée, sait parfaitement la musique. »

Après avoir établi ces notions préliminaires, j'entre en matière en suivant la même marche et avec la même simplicité. Il semble qu'il n'y a rien en cela qui ne doive satisfaire ou qui puisse embarrasser le maître ou l'élève; cependant il a fallu toute la confiance qu'on veut bien m'accorder, pour que beaucoup de professeurs ne regrettassent pas *il y a sept sortes de notes dans la musique*, et *où pose-t-on la clé de sol?* Il en est même encore qui ne sont pas convaincus que la méthode adoptée par moi soit la meilleure. Cela est si simple, disent-ils; cela est sitôt dit: *Il y a sept notes dans la musique!* Mais l'élève ne comprend pas. — Mon Dieu! laissez faire! il comprendra avec le temps; d'ailleurs, pourvu qu'il sache cela par cœur, cela suffit.

Voilà ce que l'on dit: Jugez de ce qu'il en serait si l'on voulait refaire la nomenclature qui est presque toute vicieuse, et suivre une marche analytique depuis les premières notions de la science jusqu'à ses combinaisons les plus complexes! Mais si le moment n'est pas venu de traiter les ouvrages élémentaires dans ce système, rien n'empêche que je propose quelques réformes et quelques idées nouvelles dans un écrit tel que celui-ci. Les lecteurs

de la *Revue musicale* y cherchent moins un amusement frivole que de l'instruction et des avertissemens sur ce qui peut contribuer aux progrès de la musique. Pourquoi donc craindrais-je d'aborder avec eux des questions délicates, et de passer pour un novateur qui veut se singulariser. Je ne veux point substituer d'autres signes à ceux qui sont connus; car, tout bien considéré, je crois que la notation de la musique, telle qu'elle existe maintenant, est beaucoup plus simple et parle plus aux yeux que toute autre qu'on pourrait proposer. C'est la synonymie qu'il faut rectifier, c'est la raison de la plupart des règles qu'il faut donner, c'est l'origine des procédés mécaniques de l'art qu'il faut découvrir. Un pareil travail me paraît digne d'intéresser tous les esprits éclairés : il sera l'objet d'une suite d'articles dans la *Revue musicale*.

NOUVELLES DE PARIS.

Depuis la retraite de Mlle Sontag, dont la chute (occasionnée, comme on sait, par un noyau de pêche) paraît avoir des suites fâcheuses, et en attendant la rentrée de Mme Malibran, le théâtre de M. Laurent est livré aux langueurs de l'interrègne. En vain Mme Pisaroni lui prête chaque jour le soutien de son admirable talent; elle ne peut supporter seule la pesanteur de tout l'édifice. Aussi cette salle, naguère si brillante et si peuplée, n'est-elle maintenant qu'un désert, dont la solitude attriste l'œil et inspire des idées mélancoliques.

Mardi dernier, l'affiche annonçait l'éternelle *Italiana in Algieri*, et pour glacer le courage des plus intrépides dilettanti, on les menaçait d'un morceau qui devait être exécuté entre les deux actes par un jeune pianiste de quatorze ans. L'affiche a tenu parole et le public a tenu rigueur; le parterre offrait l'aspect de ses banquettes dé-

garnies aux vingt ou trente personnes disséminées dans les galeries et dans les loges.

Hâtons-nous de le dire, le jeune Woetlitzer a exécuté d'une manière brillante et correcte des variations hérissées de difficultés. Cet intéressant enfant fait mieux qu'annoncer des succès, il en obtient déjà, il en mérite du moins; son jeu est énergique et sage, et son doigté, déjà plein de vigueur, promet un successeur à nos habiles du jour.

M[lle] Fortunata Marinoni, qui depuis quelque temps débute *incognito* aux Italiens, paraissait mardi dans le rôle de l'épouse délaissée du ridicule pacha. Cette jeune personne ne possède pas des moyens fort étendus, mais sa voix est agréable et juste; elle a un bon sentiment musical, et sa méthode ne manque pas de correction. Mademoiselle Fortunata est d'ailleurs une jolie femme; lorsqu'elle aura acquis l'aplomb que donnent les années, et (en termes de coulisses) l'habitude des planches, elle pourra devenir très utile au théâtre de M. Laurent.

Quant à Santini, c'est un singulier turc, mais en revanche un chanteur fort commun.

— Les débuts se succèdent à l'Opéra-Comique, et le public de Feydeau, qui est le meilleur de tous les publics (au nombre près), ne met aucune opposition à l'envahissement de ces nouveaux venus. M[me] Henry s'est essayée dans un emploi que sa sémillante devancière rendra désormais bien difficile à remplir. Comme M[me] Henry n'est plus dans l'âge heureux où la critique peut être utile; nous lui ferons grace de la nôtre, et nous nous bornerons à déclarer, pour l'acquit de notre conscience, que ses moyens, comme actrice et comme cantatrice, ne paraissent pas devoir être d'une grande ressource pour les intérêts de la nouvelle administration. Nous en dirons presque autant à M. Désiré, sous le rapport de son talent, du moins. Cet acteur, qui se présente pour remplacer Vizentini, a souvent de bonnes intentions scéniques; mais il manque de verve et de naturel; d'ailleurs son chant est aussi médiocre que son emploi le comporte en quelque

sorte. Si M. Désiré travaille il peut espérer quelques succès, mais il ne nous consolera jamais de la perte de son prédécesseur.

Mme Lemonnier prend l'emploi des jeunes mères; elle a débuté mardi dernier, dans le rôle de la comtesse, d'*Euphrosine et Coradin*, et dans celui de Lémaïde, du *Calife de Bagdad*. Son succès a été aussi brillant qu'on pouvait et qu'on devait l'espérer. Mme Lemonnier a de l'énergie, une grande intelligence de la scène; elle possède le véritable ton de la bonne comédie, et sa voix est plus que suffisante pour son emploi. Aussi, nous le répétons, succès complet et de bon aloi.

— Lafont a continué ses débuts à l'Académie royale de Musique, dans le rôle de Masaniello. Son second essai a confirmé les éloges que nous avons cru devoir accorder à ce jeune acteur. Il a ménagé davantage la vigueur de ses notes du *medium*, pour faire ressortir plus convenablement ses cordes élevées; son chant a gagné en charme ce qu'il perdait momentanément en force. Le débutant, en adoptant les modifications qu'une critique amie lui a suggérées, a fait preuve de discernement et de bonne volonté. On peut dès lors lui prédire de véritables succès.

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

NAPLES. On lit dans le n° 23, du journal dramatique et musical de Milan, intitulé *I Teatri*, que la reprise de *la Dame Blanche* vient d'obtenir le plus grand succès au théâtre Saint-Charles. Au nombre des morceaux qui ont été vivement applaudis, on cite le duo chanté par Rubini et Mlle Sedlaceck.

NOVARRE. L'arrivée du roi de Sardaigne dans cette ville a donné lieu à des fêtes brillantes pour lesquels Generali a écrit une cantate où l'on a reconnu son mérite accoutumé,

mais qui a paru un peu trop longue. Le même soir où cette cantate à été exécutée on a donné le second acte de la *Sémiramide*. On dit qu'on y a admiré la belle voix du basso cantante *Giordani*, de la *Franchini*, et de la *Cantarelli;* si cette dernière est la Cantarelli qu'on a entendue au théâtre Italien de Paris, il y a trois ans, il faut avouer que le climat de l'Italie a influé sur elle d'une manière fort heureuse, car elle n'avait alors pas plus de belle voix que de talent.

— La troupe chantante du théâtre de Pise sera composée comme il suit, au carnaval prochain : La signora Thérèse Dati, Antoine Pedruzzi, élève du maestro Tadolini, Joseph Tavani, Félix Bottelli, Zanerdi et Jean Angeloni.

Si j'en connais pas un, je veux être pendu.

A Bologne, c'est autre chose, car on y trouve des sujets distingués tels que Émilie Bonnini, *prima donna*, Anna Alberti et Julie Grisi, *primi contralti*, Jean Baptiste Verger, premier tenor, Dominique Coselli et Lucien Bianchi, *primi bassi*. Le directeur de la musique est le maestro Jean Tadolini, et le chef des chœurs Philippe Ferrare. Ces chœurs sont composés de trente-quatre personnes. Le premier ouvrage qu'on représentera sera l'*Assedio di Corinto;* le second, *La Zelmira*.

Mme Hippolyte Ferlotti est à Florence, où elle est engagée pour succéder à la Maldotti. Mme Santini Ferlotti est partie pour la même ville, ainsi que Mme *Ronzi-de-Begnis*. Celle-ci se rendra ensuite à Naples.

François Lombardi, premier bouffe comique, est engagé au théâtre de Forli, pour le carnaval prochain.

Mme Camporesi, arrivant de Bologne, est passée à Milan, se rendant à Trieste.

Madrid. Une représentation donnée en présence du roi d'Espagne, au théâtre *della Croce*, a été composée d'une ancienne comédie du théâtre espagnol intitulée *El mejor alcade el Rey*, (Le meilleur alcade est le roi), et d'une espèce de cantate composée par Rémond Carnier. On y a

entendu les chanteurs italiens Pazini, Benetti et Rossi, ainsi que Mmes Albini et De Velo. Entre le quatrième et le cinquième acte de la comédie; Mme Loreto Garcia, cantatrice espagnole qu'on a entendue au théâtre Italien de Paris, a chanté le fameux air *Julepe*, morceau tiré de *la Noticia Feliz*, partition de Garnier.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Mémoire sur la musique religieuse, à l'occasion du rétablissement d'un bas chœur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambéry; par M. G.-M. Raymond, secrétaire perpétuel de la Société royale académique de Savoie.

Ce mémoire a été lu dans la séance du 7 mars 1828, et fait partie du 3me volume des mémoires de la Société.

L'auteur, qui s'est fait connaître avantageusement dans la littérature musicale par la publication de quelques ouvrages relatifs à la théorie de la musique, avait déja fait insérer dans le *Magasin encyclopédique* (août 1809, mai 1810 et août de la même année), trois morceaux sur le même sujet sous les titres suivans : 1° *De la Musique dans les églises, considérée dans ses rapports avec l'objet des cérémonies religieuses*, 37 pages; 2° *Lettre sur l'utilité du rétablissement des Maîtrises de chapelle dans les cathédrales de France*, 21 pages; 3° *Seconde lettre sur l'usage de la Musique dans les églises*, 15 pages. L'opuscule que nous annonçons a principalement pour objet la nécessité de respecter la prosodie latine dans la composition et dans l'exécution de la musique religieuse.

— *Carluccio and signora Violina : A musical jeu d'esprit, for the benefit of violinists in the manner of Lucian.* Londres, 1828, in-12, 12 pages.

Ce petit écrit, dialogué à la manière de Lucien, est une allégorie ingénieuse sur les soins qu'un violoniste

doit avoir pour son instrument. On n'y trouve pas le défaut de légèreté qui se fait remarquer dans la plupart des plaisanteries du même genre qui ont été écrites en Angleterre.

—*Ware's theoretical and practical singing instructor, etc.* (Traité théorique et pratique de l'art du chant par M. Ware). Londres, 1828. L'auteur de cet ouvrage s'était fait connaître par la publication d'un autre livre relatif à la musique sous le titre de *Dictionary of Musical chords.*

— *Arnold's art of singing, etc.* (Art du chant, par Arnold). Londres, 1828, in-8°.

— *Theory and practice of thorough bass simplified,* by M. Corfe (Théorie et pratique de l'Harmonie simplifiée, par M. Corfe), 14e édition, Londres, 1828, Preston.

Les nombreuses éditions qui ont été faites de cet ouvrage démontrent suffisamment son mérite : c'est un des meilleurs livres anglais sur cette matière.

— *An account of the grand Musical festival held to Leicester, september 4 th, sth, and 6 th.* 1827, *with criticals remaaks on the personners and performance* (Notice sur la grande fête musicale qui a été donnée à Leicester les 4, 5 et 6 septembre 1827, avec des remarques critiques sur les artistes et sur l'exécution), Londres, 1828, Hurst, Chance et compagnie; prix, 2 sh. 6 d. (3 fr.)

ANNONCES.

Ouvrayes nouveaux publiés par E. Troupenas, *rue de Menars, n° 3.*

Rossini. *Le Comte Ory,* opéra en deux actes.

Airs avec accompagnement de piano:

	fr.	c.
N° 1. Cavatine chantée par Adolphe Nourrit. . .	3	75
2. Air chanté par Levasseur..	3	75
3. Duo chanté par Mlle Jawureck et Ad. Nourrit.	5	»
4. Air chanté par Mme Cinti-Damoreau.	4	50
5. Couplets extraits du finale de l'acte.	1	50
6. Duo chanté par Mmes Cinti-Damoreau et Mori.	3	75
7. Prière à quatre voix (*noble châtelaine*). . .	2	»
7 *bis*.. Le même morceau à deux voix.	1	50
8. Duo chanté par Mme Cinti-Damoreau et Ad. Nourrit.	5	»
9. Chœur à quatre voix (*ah! la bonne folie*). .	3	75
9 *bis*. Le même morceau, à deux voix.	2	50
10. Air chanté par M. Dabadie..	4	50
11. Chœur à quatre voix (*buvons, buvons*). .	4	50
11 *bis*. Le même morceau, à deux voix.	3	75
12. Trio chanté par Mmes Cinti-Damoreau et Jawureck, et M. Ad. Nourrit.	7	50
H. Herz. *La Guarache, le Bolero, la Tarentulle.* trois airs de ballet de la *Muette,* pour piano, chaque.	5	»
Hérold. 11e fantaisie pour piano, sur des motifs du *Comte Ory*..	6	»
Chaulieu. *Chantons gaîment la Barcarolle,* ronde pour piano, sur un motif de la *Muette de Portici*.	6	»
Idem. La marche de *la Muette de Portici,* pour piano.	5	»

	fr.	c.
FESSY. Rondo pour piano, sur la ronde de *la Muette*.	6	»
ADAM. Rondo-Caprice, pour piano, sur le chœur du marché de *la Muette*.	6	»
Idem. Bacchanale pour piano, sur le chœur des buveurs, du *Comte Ory*.	5	»
LABARRE. Fantaisie pour la harpe, sur la barcarolle de *la Muette de Portici*.	6	»
Idem. Souvenirs du Wolfberg, fantaisie pour la harpe.	6	»
Idem. Souvenirs d'Irlande, variations pour la harpe.	6	»
TULOU. Fantaisie pour la flûte, sur un air de *la Muette de Portici*, av. accompagnement de piano.	7	50
T. BERBIGUIER. Op. 92. Fantaisie pour la flûte, sur la barcarolle de *la Muette de Portici*, avec accompagnement de piano.	7	50
Avec accompagnement d'orchestre.	10	»
Idem. Six duos concertans pour deux flûtes, sur des motifs de *Moïse*; 2e suite, chaque. . . .	7	50
BERR. Ouverture et airs de *la Muette*, en harmonie.		
— BEETHOVEN. Trois quintetti, pour deux violons, deux altos et violoncelle, n° 1.	7	50
Extrait du premier livre de trios arrangé par l'auteur.		
NIEDERMEYER. Fantaisie sur le ranz des vaches pour le piano. op. 9.	7	50
JAUCH. Fantaisie et variations sur *dormez, mes chères amours*, avec orchestre.	12	»
D°. Le même piano seul.	7	50
JAUCH. Chasse pour le piano op. 6 avec orchestre.	9	»
D°. *Idem*. Piano seul.	6	»

A Paris, chez Pacini éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

	fr.	c.
LÉOPOLD-AIMON. Ballade russe, chantée dans Olga, prix avec piano.	2	50
Avec orchestre.	5	»
LEDHUY. Nouvelle méthode de guitare dédiée à son altesse royale mademoiselle d'Orléans, prix. .	9	»
MELCHIOR frères. Six quatuors, pour flûte, clarinette, cor et basson, n° de 1 à 6, chaque. . . .	7	50
VARLET. Op. 84. Trois duos faciles pour deux guitares.	6	»
Dito. Op. 81. Petits morceaux faciles pour guitare.	5	»
Dito. Op. 73. Thème italien varié. — *Dito.* . .	4	50
Dito. Ouverture et airs du Mariage secret, trio pour guitare, violon et alto.	7	50
Dito. Ouverture du Barbier de Séville pour deux guitares.	4	50

A Paris, au magasin de musique de A. Meissonnier, boulevard Montmartre, n° 25.


N°1.
OCTACORDES PRIMITIFS.
Mode Phrygien.
Système grave.
Tetracorde Hypaton
Tetracorde Meson
Hyper-mese
Hypate. Parypate. Lichanos. Hypate. Parypate. Lichanos, Mese. Paramèse.
Système aigu.
Tetracorde Meson
Tetracorde Diezeugmenon
Hypate. Parypate. Lichanos. Mese. Paramèse. Trite. Paranète. Nète.
Mode Dorien.
Système grave.
Tetracorde Hypaton
Tetracorde Meson
Hyper-mese
Hypate. Parypate. Lichanos. Hypate. Parypate. Lichanos. Mese. Paramèse.
Système aigu.
Tetracacorde Meson
Tetracorde Diezeugmenon
Hypate. Parypate. Lichanos. Mese. Paramese. Titre. Paranète. Nete.
Mode Lydien.
Système grave.
Tétracorde Hypaton
Tétracorde Meson
Hyper-mese
Hypate. Parypate. Lichanos. Hypate. Parypate. Lichanos. Mese. Paramèse.
Systeme aigu.
Tetracorde Meson
Tétracorde Diezeugmenon
Hypate. Parypate. Lichanos. Mese. Paramèse. Titre. Paranete. Nete.
N°2.
ENHARMONIES dans les heptacordes primitifs.
Mode Phrygien
Diton
1/4
1/4
Mese.
Hypate.
Diton
Paramèse.
Parypate.
Mode Dorien.
Diton
1/4
1/4
Parypate meson
Parypate hypat.
Diton
1/4
1/4
Paramèse.
Parypate meson.
Mode Lydien.
1/4
1/4
Mese.
Hypate.
1/4
1/4
Diton
Paranète.
Mese.

Pl. 7.

Exemple des six Modes anciens donnés par Aristide-Quintilien Livre 1.er page 22 de l'Édition de Meibomius et notés avec les caractères de la notation de Pythagore.



VARIÉTÉS.

M. Jacotot. — Son enseignement universel appliqué a la musique.

Les journaux des Pays-Bas sont remplis de détails sur la visite que M. le comte de Lasteyrie vient de faire à M. Jacotot, pour y suivre l'ensemble des procédés et des résultats de son enseignement, dit *universel;* ils assurent que de grands capitalistes songent à naturaliser cet enseignement en France.

D'un autre côté, on voit dans les mêmes journaux que M. Pottier, musicien de la chapelle du Roi de France, se trouve aussi à Louvain près de M. Jacotot, pour s'assurer de la possibilité d'appliquer l'*enseignement universel* à la musique, et que, charmé des résultats dont il a été le témoin, il a annoncé qu'il allait faire part de ses observations à l'établissement dont il est l'envoyé [1]. Il me semble que s'il est vrai qu'on songe à essayer en France l'application de l'enseignement universel à la musique, il n'est pas inutile de faire connaître ce que M. Jacotot a écrit sur ce sujet, et ce que c'est que l'enseignement universel.

Buffon a dit quelque part : *Le talent, c'est la patience,* maxime consolante pour quiconque n'est point paresseux, mais qui semble n'être pas d'une exactitude rigoureuse; car on peut citer beaucoup d'artistes célèbres dont la paresse était incurable et qui n'ont travaillé que par boutades, tandis qu'une foule d'hommes médiocres se sont épuisés en efforts inutiles pour sortir de leur condition morale à force de travail. Toutefois on ne peut nier qu'en général on peut plus qu'on ne veut, et que *la patience* manque dans ce qu'on entreprend.

C'est ce principe, pris dans sa plus grande extension,

(1) On ne dit pas quel est cet établissement.

qui est la base du système de M. Jacotot. Selon lui, tous les hommes naissent avec les mêmes facultés, sauf la volonté, qui est prononcée chez les uns, et qui manque aux autres. Cette volonté existe-t-elle dans un enfant, mais pleine, entière, constante, employez-le à quoi vous voudrez; il sera grand peintre, grand musicien, grand poète, grand mathématicien; votre élève est-il privé de cette volonté si nécessaire, toutes vos exhortations, vos méthodes, vos écoles, votre sévérité, seront inutiles, parce que vous n'appliquerez jamais que son corps au lieu de fixer son esprit.

On conçoit qu'il est indifférent d'appeler *génie* ou *volonté* la faculté qui nous porte à nous élever sans cesse, et jusqu'ici M. Jacotot ne semble s'éloigner de l'opinion commune qu'en rejetant la spécialité des dispositions de l'esprit humain. Mais les conséquences de ses premières données sont étendues. Dès lors que le travail et la volonté suffisent, les maîtres, les rudimens, les décompositions usitées dans les méthodes ordinaires deviennent inutiles; recommencer sans cesse ce qu'on a entrepris et ce qu'on n'exécute pas bien, est tout ce qu'il faut. Vous voulez être peintre? voici un tableau de Raphaël ou d'un autre grand peintre (car il faut accoutumer dès le commencement les yeux à ne voir que le beau), une toile, une palette, des couleurs; copiez. Mais je ne sais pas dessiner. — Ni moi non plus, répond M. Jacotot; n'importe : nous allons essayer. Après quelques heures de travail, l'élève s'arrête : Monsieur, ce barbouillage est affreux! — Il est vrai que cela n'est pas beau : recommençons; recommençons, vous dis-je, il n'y a pas d'autre secret.

On imagine bien qu'avec un homme comme M. Jacotot, il ne s'agit point de grammaire ni de syntaxe pour apprendre une langue. Vous voudriez savoir le latin? Voici l'Énéide; lisez et traduisez. Cette méthode n'est point nouvelle, car il y a long-temps que Dumarsais l'a proposée; seulement il n'allait pas jusqu'à Virgile; il se contentait de traduire Jouvency; mais M. Jacotot n'est pas homme à faire les choses à demi.

C'est le même procédé qu'il met en usage pour la musique, car il n'en a et ne peut en avoir qu'un. Vous voulez apprendre à jouer du violon? voici un concerto de Viotti: du piano? prènez ce concerto de Ries ou de Field. Vous ne connaissez pas les principes de la musique; mais M. Jacotot, qui va vous l'enseigner, ne sait pas la gamme, ainsi vous serez fort à l'aise.

Tout cela paraît ridicule aux gens du métier. Il est cependant certain que les résultats obtenus par ce professeur tiennent du prodige, tant il y a de puissance dans un travail constant et consciencieux. Les journaux français se sont égayés aux dépens de M. Jacotot lorsqu'il fut question pour la première fois de l'enseignement universel; mais des plaisanteries ne sont pas des raisons. Eh! que diront les rieurs, quand M. de Bériot leur affirmera qu'il n'a point eu d'autre maître pour le violon que M. Jacotot? Que diront-ils quand ils entendront dire à M. Jacotot qu'à la vérité M. de Bériot ne joue pas mal du violon, mais qu'il aurait été beaucoup plus fort, s'il en avait eu la volonté? Eh bien! MM. de Bériot et Jacotot tiennent ce langage à qui veut l'entendre.

Quoique M. Jacotot ne sache pas la musique, il a cependant écrit un livre qui a pour titre : *Enseignement universel. Musique. Louvain, chez F. Michel,* 1824, in-12, de 295 pages. Je ne puis résister au désir de citer quelques passages de ce livre extraordinaire : c'est d'ailleurs le meilleur moyen de faire connaître M. Jacotot, sa méthode et ses principes.

J'ouvre le livre à la page 12, et je lis :

« Première leçon. Faites asseoir l'enfant en face d'un « piano. Voilà la première leçon.

« Beaucoup de savans vous diront que ce n'est pas le métier « de tout le monde de faire asseoir un enfant en face d'un « piano. Que de choses dans un menuet! disait Marcel : la « position du corps, des bras, des mains, des coudes, des « doigts. Il y a une infinité d'attentions délicates dont vous « êtes tous incapables. De là les mauvaises habitudes, les « mouvemens d'épaules, les mains en l'air qui cherchent

« et accrochent gauchement les touches, les doigts qui « s'y collent ou les frappent lourdement comme des ba- « guettes à ressort, en s'étendant tout d'une pièce, au « lieu de les effleurer légèrement et avec grace; ce pouce, « éloigné de la main, ne sera jamais prêt au moment où « il doit faire son devoir; de là un jeu de tâtonnement et « par saccades; rien de moelleux; etc., etc. »

Voilà les objections que M. Jacotot suppose qu'on lui fera; voici sa réponse. « Si vous écoutez les savans, vous « ne ferez jamais rien. Un savant est une véritable machine « à objections. Du courage, mes chers élèves; soyez hom- « mes une fois; imitez-moi; je ne sais pas m'asseoir « avec grace en face d'un piano, et tous mes enfans n'y « font pas plus mauvaise contenance que les autres. Mais, « quand votre enfant sera assis, que lui direz-vous, de- « mande un pianiste? — Un moment, monsieur le musicien, « s'il vous plaît; je n'ai point de raison pour douter de l'in- « telligence des musiciens, mais l'expérience m'a instruit. « On a prétendu que j'étais obscur, que je rabâchais sans « cesse des choses inutiles, et que je coulais trop légère- « ment quand il était question d'expliquer la marche des « exercices. *On trouve de tout dans son livre, excepté la « méthode.* Par exemple, dans le premier volume, en « parlant de la lecture, je me suis contenté de dire *Ca- « lypso, Calypso ne, etc.* et que l'élève répétait. Eh bien! « un philologue m'a avoué qu'il avait eu toutes les peines « du monde à débrouiller ce chaos, et que, sans l'habitude « qu'il a de déchiffrer les vieux manuscrits, il ne se serait « jamais tiré de ce labyrinthe. »

Tout cela ne va guère au fait de la musique, mais c'est ainsi que le livre de M. Jacotot est fait d'un bout à l'autre. Rien de plus laconique que ses leçons; car après avoir supposé qu'on s'est procuré une méthode d'Adam pour le piano, et qu'on a mis sous les yeux de l'élève la première des cinquante leçons doigtées, il se borne à ces intitulés des leçons: II. Leçon. *Montrez la première note du dessus et de la basse; faites les toucher ensemble.* III. Leçon. *Faites répéter les deux premières notes et ajoutez-y les*

deux suivantes. IV. Leçon. *Faites répéter et ajouter de nouvelles notes à celles qu'on sait déjà jouer,* et ainsi du reste, car toute la méthode est dans ce goût et ne peut pas être autrement. Le reste du livre est un plaidoyer fort original en faveur de l'enseignement universel.

Mais quand on sait jouer les cinquante airs de la méthode de M. Adam, on n'est pas encore un pianiste fort habile : M. Jacotot le sait, c'est pour cela qu'il fait commencer l'étude d'un concerto de Ries. A cette occasion, son dialogue avec son élève est curieux. Le voici :

« Quel âge avez-vous? — Cinq ans. — Vos doigts sont « trop courts. — Ils grandiront. — Touchez successive« ment ces deux notes à l'octave; vous voyez bien que le « savant a raison. — Non, non, mon cher maître, je sau« terai; vous verrez; tenez, comme cela. — A la bonne « heure, mais plus tard vous ne pourrez pas jouer le con« certo, vous aurez beau sauter, les notes manquent, « votre piano n'es pas assez étendu. — On m'en achetera « un. — Attendez donc. — Vous dites, mon cher maître, « qu'il ne faut jamais attendre, qu'on perd son temps avec « de telles excuses, que c'est toujours la paresse qui parle « en pareil cas. — Oui, mais que ferez-vous? — *Je jouerai « en l'air ce qui sortira de mon piano, je ramènerai « les doigts comme je ferais s'il y avait des touches,* et « quand on entendra comme je joue ce que je puis jouer, « on m'en achetera un bon. — Et si on ne vous en achette « point? — Je serai dans le cas d'Haydn; il n'avait, dites« vous, qu'un mauvais clavecin. — Allons voilà le con« certo de Ries; vous avez du génie, mon enfant. — Qu'est« ce que cela, le génie, mon cher maître? — C'est ce que « vous venez de dire; je veux jouer sur les touches, je veux « jouer en l'air, je veux aujourd'hui, je veux demain, « toujours; voilà le génie, selon moi. »

Eh bien! qu'est-ce, qu'avez-vous à rire, M. Kalkbrenner? Sauter en l'air, feindre de jouer ce qu'on ne peut attraper, jouer du piano sans savoir les principes de l'articulation des doigts, tout cela vous paraît absurde et à moi aussi; mais nous sommes ce que M. Jacotot appelle

des savans, et vous savez qu'il n'a pas grande confiance en eux, bien que lui-même soit aussi un savant, un docteur ès-lettres, docteur en droit, docteur ès-sciences, un professeur de l'Université, enfin un homme qui a passé la plus grande partie de sa vie dans l'instruction, et qui avait écrit des livres sur les sciences long-temps avant qu'il songeât à son enseignement universel. Il a prévu la plupart des objections que nous pourrions lui faire, et c'est à y répondre qu'il a employé la plus grande partie de son livre; mais je ne puis le citer en entier. Nous ne serions pas les seuls qui aurions fait ces objections; l'enseignement universel est même devenu l'objet d'attaques de tout genre. Mais M. Jacotot est l'homme qui s'effraie le moins du bruit; voici ce qu'il raconte à ce sujet:

« Il circulait sourdement dans le public qu'un homme, « à Louvain, faisait des merveilles avec des petits enfans; « que les grands ne seraient pas capables de lutter avec « eux en génie; que ces petits, dont l'intelligence ne peut « pas être développée, d'après Aristote, écrivaient comme « les plus grands écrivains de France, et pensaient comme « les grands hommes de nos jours. La *grand'hommie* a « d'abord fait sourde oreille; elle a *laissé couler*. Nous « avons continué nos exercices, et après avoir égalé les « plus beaux génies de notre siècle en littérature, nous « avons eu l'audace de les surpasser en dessin, en pein-« ture, *en composition et en improvisations musicales*; « *inde iræ*; de là pamphlets, calomnies, arrêt foudroyant « des corporations savantes. »

Tout cela a bien l'air de charlatanisme; cependant j'ai vu tant de gens charmés de l'essai qu'ils avaient fait de l'enseignement universel, que je suis persuadé qu'il y a quelque chose de réel dans les résultats de cette méthode. Dans l'état actuel de mon ignorance sur ses effets, je conçois qu'elle peut s'appliquer heureusement à tout ce qui est rationnel ou de mémoire; mais j'avoue que *je ne comprends pas*, que M. Jacotot me passe ce mot, quoiqu'il ne l'aime pas, je ne comprends pas, dis-je, comment elle agit dans ce qui exige de l'enthousiasme, des modèles, un

sentiment du beau, qui ne se développe ordinairement que dans une communication constante avec les plus grands artistes. Cependant, en y réfléchissant, M. de Bériot me revient, et je ne sais plus que dire.

Je viens d'avouer que je comprends l'application de la méthode d'enseignement universel aux choses rationnelles ou de mémoire; tout le monde le comprendra de même après avoir lu ce passage du livre de M. Jacotot.

« Je suppose une bonne mère dans la plus basse classe « du peuple. Cette position malheureuse (si c'est un mal- « heur) n'empêche pas d'être homme et de sentir. On n'a « pas ordinairement à cet étage le désir d'être savant, « mais on peut souhaiter, sans excès d'ambition, de savoir « lire. Notre mère le voudrait peut-être pour son fils. Elle « n'est point à portée d'un établissement d'enseignement « mutuel, elle n'a point d'argent pour payer un maître, « elle n'a guère d'amis, ou, si vous le voulez, ses amis ne « savent pas lire eux-mêmes. Que faire? Je vais le lui dire. « — Mais elle ne le saura pas, puisqu'elle ne peut pas lire « votre livre, quand même on le lui prêterait. — Tant « mieux, on ne pourra pas dire au moins que mon livre « l'a pervertie; c'est toujours un danger de moins; mais « vous qui savez lire, et qui me lisez, tâchez de saisir le « sens de mes paroles, vous lui expliquerez le moyen de « parvenir à son but. Dites-lui :

« Votre enfant ne sait pas lire? — Hélas! non. — Désirez- « vous bien fort qu'il puisse lire? — Oh! de tout mon cœur; « il y a tant de circonstances où il est bon de savoir lire « pour gagner sa vie. — Il le saura, s'il est vrai que vous « en sentiez le besoin. Vous connaissez vos prières; ré- « citez-les-moi, que je sache si vous ne faites point de « fautes en les récitant.... C'est bien. Voici, dans ce livre, « la première prière que vous avez dite; voilà la seconde « et voilà la troisième. Récitez-les tous les jours, en les « regardant avec votre enfant; vous finirez par distinguer « tous les mots et toutes les syllables, et vous saurez lire « tous les autres mots, lui et vous. — Quel bonheur! mais « cela est-il possible? — Je ne puis pas vous démontrer

« que cela est possible, essayez seulement. Je reviendrai « m'assurer que vous savez lire; je vous donnerai les mêmes « prières écrites; vous saurez lire l'écriture; vous imiterez « avec une plume, et vous saurez écrire. »

On comprend l'application de cette méthode à la lecture de la musique. On sait un, deux ou trois airs; on s'assure qu'on les chante correctement; puis on se les fait donner tout notés; on les regarde attentivement en les chantant, et l'on recommence jusqu'à ce que l'on sache bien distinguer tous les signes et leur valeur. Il y a loin de là à ma division de l'enseignement en exercices d'intonation, de mesure et de lecture des signes; mais si l'on essayait de l'enseignement universel en France, et s'il réussissait, je consentirais volontiers à brûler mon solfége.

Toutefois il ne faut pas se persuader qu'il soit facile de renoncer à nos habitudes de paresse, et d'avoir cette *volonté ferme*, seul instrument de l'enseignement universel. Ce qui nous manque, en général, c'est la conviction, et pour réussir dans cette méthode, il la faut pleine et entière. Si jamais un professeur de musique, ou tout autre, se charge d'introduire en France cette méthode, il faudra d'abord qu'il veille sur lui-même; qu'il soit convaincu afin de faire passer sa conviction dans l'ame de ses élèves. C'est par là que M. Jacotot a conquis la confiance de tous ceux qui se sont mis entre ses mains. Ce n'était pas son intérêt personnel qui le guidait, car il n'a jamais tiré un écu de ses leçons, et il ne recherche point les places. C'est un honnête homme, un véritable philantrope qui a voulu épargner aux hommes le temps et l'argent qu'ils dissipent ordinairement pour leur instruction. Cette pensée, sa conviction et le succès l'ont soutenu. Bien que nous ne comprenions pas tous ses résultats, il me semble que ceux qui ont condamné sa méthode sans l'avoir essayée ont eu tort.

FÉTIS.

SÉANCE ANNUELLE DE L'INSTITUT

POUR LA DISTRIBUTION DES PRIX EN COMPOSITION DE MUSIQUE.

Long-temps avant l'heure fixée pour l'ouverture de la séance, une foule de curieux, de tout sexe et de tout âge, montait la garde devant les portes de l'Institut royal de France. A deux heures la salle était envahie, encombrée; on se précipitait, on s'arrachait les places. La bourgeoise de la rue Saint-Denis heurtait sans façon l'élégante de la chaussée d'Antin, et la modeste capote du Palais-Royal froissait impitoyablement le somptueux berret et la toque légère de Mme Yvernoi-Larochelle. Au premier coup d'œil on aurait pu croire que les dames seules remplissaient l'enceinte, car on n'apercevait de toutes parts que des rubans et des plumes ombrageant de charmans visages, et flottant au gré de la curiosité féminine; mais, comme l'a dit le spirituel auteur de Joconde : « Partout où il y a des bergères il y a des bergers. » Un essaim de fashionables, armés d'immenses lorgnettes, obstruait les portes et les couloirs, et devenait, en attendant l'inévitable notice, le point de mire des œillades et des tendres regards.

L'ouverture de la séance était fixée à trois heures précises; elles avaient à peine cessé de sonner que M. Quatremère de Quincy, fidèle observateur de la foi promise, s'avançait à la tribune, lançant des regards obliques sur la foule qui l'environnait, mâchant le jujube classique et déployant d'une main sûre, quoique appesantie par les années, le fatal dossier de la notice biographique... mais :

Gardons-nous de rire en ce grave sujet.

respectons l'usage antique et solennel qui veut que, chaque année, un secrétaire perpétuel donne, en forme d'oraison funèbre, quelques renseignemens sur la vie et les ouvrages d'un immortel défunt. La coutume porte ar-

rêt; et l'excellent public, suivant l'usage, en paie les frais tout du long. La notice de M. Quatremère de Quincy a duré trente-cinq minutes! Pendant ce temps-là les auditeurs, libres de penser à leurs affaires, ont gardé le silence le plus satisfaisant.

Après la notice venait le rapport sur les travaux des jeunes pensionnaires de Rome. Au lieu d'un rapport, on nous a fait un discours en trois points, dans lequel on a prouvé aux jeunes gens qu'il n'y avait rien à espérer pour eux s'ils ne s'attachaient à copier fidèlement leurs papas, et qu'enfin, hors le classique point de salut. L'orateur nous a semblé naïf; on ne dit plus maintenant ces choses-là sans rire. Du reste, dans les quelques mots qu'il a consacrés au rapport, nous avons appris avec plaisir que M. Pâris, dont la cantate a été couronnée il y a deux ans, méritait de nouveaux éloges, et que ses ouvrages annonçaient aumonde musical une future célébrité.

Pendant la péroraison du rapporteur, l'orchestre préludait déjà, à la grande satisfaction des auditeurs. Une ouverture était annoncée sur le programme. Elle était de M. Ermel, élève de M. Lesueur, et pensionnaire de Rome. L'Institut a enfin compris que la séance annuelle doit être consacrée tout entière aux jeunes muses.

L'ouverture de M. Ermel a obtenu un succès d'enthousiasme. Le public, et surtout les artistes présens à cette séance, ont admiré l'élégance de style et la correction de ce charmant ouvrage, qui réunit la grace Rossinienne à l'énergie entraînante de l'école allemande. M. Ermel peut dès à présent prétendre aux plus grands succès; nous le recommandons aux directeurs des théâtres lyriques, dans leur propre intérêt plus encore que dans celui du jeune compositeur.

Maintenant il nous reste à parler de la cantate qui terminait la séance; ici notre tâche devient difficile à remplir, car M. Despréaux, qui en est l'auteur, sort de l'école de M. Fétis. Les éloges deviendraient suspects dans notre bouche, et notre critique, quelque consciencieuse qu'elle puisse être, perdrait son cachet d'impartialité. Nous nous

bornerons à dire que M. Despréaux a fait preuve d'un véritable talent dans l'instrumentation de son orchestre. Le premier *cantabile* est gracieux, et la voix y tient la place qu'elle devrait occuper dans tout le reste du morceau; malheureusement le jeune compositeur l'étouffe trop souvent par son harmonie.

Quand l'Institut remplacera-t-il ses cantates usées et décrépites, par des morceaux plus en rapport avec le goût du siècle? Le compositeur est gêné par les dimensions raccourcies d'un pareil morceaux; donnez-lui des ouvertures et des morceaux d'ensemble à traiter, et vous pourrez alors le juger.

S.

CORRESPONDANCE.

A M. le rédacteur de LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Aucune question, qui intéresse l'enseignement de la musique, ne doit vous paraître indifférente. Professeur à un établissement chargé de propager en France l'instruction musicale, vous devez donner aux détails didactiques plus d'importance encore que les simples amis de l'art. C'est ce qui m'engage à vous présenter les réflexions suivantes :

Vous avez annoncé dans votre journal, recommandable par tant de savoir et d'indépendance, une brochure nouvelle, intitulée : *Méthode pour connaître dans quel ton l'on est, ou pour savoir ce qu'il faut à la clé dans tous les tons; rédigée par Ch. Quillet*[1]. Peu satisfait de tout ce que j'avais vu dans les solféges sur cet objet, j'applaudis à l'idée de l'auteur, et je regardai comme un véritable

(1) Chez Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n° 9.

service rendu à la science, la publication d'un traité spécial qui résolût un problème difficile à mon sens, et fixât enfin l'incertitude des élèves. Je m'empressai donc de prendre connaissance de la *Nouvelle Méthode*. Mais je fus désagréablement surpris en voyant que, loin d'être le dernier mot sur ce problème, elle était plus incomplète, et surtout beaucoup moins intelligible que les solutions ordinaires. Permettez-moi de signaler les graves défauts qui motivent mes critiques.

L'ouvrage est divisé en deux articles, qui forment ensemble deux pages d'impression. Je suis loin de me plaindre de cette concision : j'y trouverais, au contraire, un grand mérite, si elle n'était pas due à des omissions impardonnables. Le premier article traite du *mode majeur*, et se subdivise en deux sections, dont l'une a pour objet les *tons désignés par les dièses*, l'autre, *les tons désignés par les bémols*. Le défaut capital de la nouvelle théorie (défaut qui accuse peut-être un vice général dans l'enseignement de la musique), c'est d'énoncer chaque précepte comme un fait, sans en faire pénétrer le sens. Ici tout est mécanique; il faut accepter la règle de confiance; la logique n'a aucune part au travail du commençant; il faut plier sous le joug de l'autorité, et non céder aux lumières de la raison. Guidé par cette sorte de matérialisme de la science, M. Quillet se hâte de présenter un *Tableau des tons majeurs et de leurs relatifs mineurs*, espérant qu'alors toutes les difficultés seront levées. Il a raison, car lorsqu'un élève, muni de la brochure, verra à la clé trois ♯, par exemple, le tableau lui apprendra infailliblement qu'on est en *la majeur*, ou en *fa ♯ mineur*. C'est quelque chose. Seulement je me plains que l'auteur, nous promettant un traité d'arithmétique, ne nous donne qu'un Barême.

La règle de la première section nous apprend que *le dernier dièse placé à la clé est toujours la note sensible du ton dans lequel on est :* à quoi, je pense, on n'a rien à dire, sinon que l'on voudrait savoir, s'il était possible, pourquoi ce fait a lieu. La règle de la deuxième section

est ainsi conçue : *La note du ton est désignée par l'avant-dernier bémol placé à la clé :* règle malheureuse, qui exclut le ton de *fa*, lequel devrait en offrir la première application. Mais c'est peu : l'auteur ne part pas d'*ut majeur* comme d'une espèce d'axiome d'où il déduise les autres tons : il veut prouver mathématiquement, qu'en *ut majeur* il ne peut y avoir ni *dièse* ni *bémol* à la clé. Voici son argumentation : *en* ut majeur, si naturel *étant la note sensible, il ne peut y avoir de* dièses *à la clé ; il ne peut non plus y avoir de* bémols, *puisque la note du ton n'est pas un* bémol. Il est permis de ne pas trouver cette dialectique fort concluante. L'essence du ton de *fa* est analysée avec la même sagacité. Nous abandonnons la *Nouvelle Méthode*, pour tâcher de retrouver quelque lumière dans un sujet où elle a jeté tant d'obscurité.

Nous prenons pour point de départ la gamme d'*ut*, que l'on est convenu d'appeler *gamme naturelle*, quoiqu'elle ne soit pas plus naturelle qu'une autre ; mais enfin elle a reçu ce nom, encore par ce penchant à prendre le signe pour la chose même, parce qu'elle ne souffre aucune altération de ♯ ou de ♭. Nous n'essaierons pas de dire pourquoi elle n'a ni ♯ ni ♭ : on ne prouve pas un principe, mais nous dirons pourquoi les autres gammes en ont besoin.

Si tous les intervalles de la gamme étaient composés d'un ton, chaque note de la gamme naturelle pourrait être tonique indifféremment, sans le secours des ♯ ou des ♭ : la chose est trop claire. Mais la gamme ayant un demi-ton du troisième au quatrième degré, et un autre du septième au huitième, il s'ensuit que, si l'on déplace le point de départ, et que l'on veuille cependant entre chaque note le même intervalle que dans la gamme primitive, il faudra substituer, à certains lieux, des tons aux demi-tons, et des demi-tons aux tons.

Telle gamme conservera plus de notes de la gamme *naturelle*, telle autre en altérera un plus grand nombre. Examinons les cas les plus simples : offrons simultanément les gammes d'*ut* et de *sol* :

Ut, re, mi, fa, sol, la, *si*, ut.
Sol, la, si, ut, re, mi, *fa*, sol.

Les rapports entre les intervalles de ces deux gammes sont exactement les mêmes jusqu'au sixième degré inclusivement. Ici nous sommes arrêtés : à la vérité entre *la* et *ut* il y a un ton et demi d'intervalle, comme entre *mi* et *sol*; mais le demi-ton se trouve, dans la première gamme, du septième au huitième degré, et dans la seconde, du sixième au septième. L'équilibre sera rétabli si, dans la gamme de *sol*, nous élevons le septième degré d'un demi-ton, c'est-à-dire en introduisant un *fa* ♯. Qu'avons-nous fait? nous avons altéré une note. Laquelle? la *sensible* du ton de *sol*. Si nous comparions la gamme de *re* à la gamme de *sol*, nous trouverions qu'elles sont l'une à l'autre comme la gamme de *sol* est à la gamme d'*ut* : en sorte qu'une opération analogue serait nécessaire pour rectifier la gamme de *re*; l'*ut* ♯ ferait ici la fonction du *fa* ♯ dans la gamme de *sol*. Donc le ♯ ou le dernier ♯ placé à la clé altère toujours la *sensible*; donc, en définitive, *lorsque la clé est armée d'un ou de plusieurs ♯, la tonique est une note au-dessus du ♯ ou du dernier ♯*[1]. Nous arrivons au même résultat que M. Quillet; mais nous pensons avoir fait comprendre ce qu'il a promulgué *ex cathedra.* Il a dit : croyez; nous disons : voyez.

On a sans doute été frappé de la différence des procédés qui servent à reconnaître la tonique, quand la clé a des ♯ et quand elle a des ♭. Dans le premier cas, rien de plus simple, de plus facile; dans le second, rien de plus capricieux, de plus arbitraire. Une analyse plus attentive révélera le secret de cette espèce de bizarrerie.

Comparons les deux gammes :

Ut, ré, mi, *fa*, sol, la, si, ut.
fa, sol, la, *si*, ut, re, mi, fa.

deux intervalles seulement détruisent la parité du rapport. Entre *mi* et *fa* il y a un demi-ton, entre *fa* et *sol* il

(1) Il est inutile de parler ici du *mode mineur relatif*; nous n'établissons pas une théorie complète, nous cherchons une méthode.

y a un ton; d'autre part, entre *la* et *si* un ton, entre *si* et *ut* un demi-ton. Obtenons donc, dans la seconde gamme, un demi-ton entre le troisième et le quatrième degrés, et un ton entre le quatrième et le cinquième; en d'autres termes, mettons un ♭ au *si*. Si nous comparions la gamme de *si* ♭ à celle de *fa*, cette comparaison nous conduirait aux mêmes résultats; donc le ♭ ou le dernier ♭ de la clé affectent la quatrième note du ton; donc, en définitive, *lorsque la clé est armée d'un ou de plusieurs* ♭, *la tonique se trouve la quatrième note au-dessous du* ♭ *ou du dernier* ♭[1].

Après avoir donné la liste des différens tons avec les divers accidens qui les constituent, l'auteur s'arrête, comme épuisé de sa course, et pourtant c'est ici que nous l'attendions, car ici seulement commence la difficulté et le besoin d'une solution. Le croirait-on? il ne dit pas un mot des moyens de reconnaître quand le ton est *majeur* et quand il est *mineur*. On peut à peine se persuader qu'il n'ait pas traité cette importante question. Un professeur n'ignore pas que ce doute fait bien souvent le désespoir des élèves; que s'il ne connaissait pas de bonne route pour sortir de ce labyrinthe, il fallait au moins indiquer celles que l'on indique d'ordinaire : si elles ne mènent pas toujours au but, elles y mènent assez souvent.

Nous aurions voulu suppléer au silence de M. Quillet, et donner un *criterium* infaillible pour distinguer le ton *majeur* du *mineur relatif*; mais de nouvelles réflexions n'ont fait qu'ajouter à notre crainte que rien de général et de scientifique ne puisse être établi à cet égard. Si l'on nous dit que le ton *mineur* se reconnaît à l'altération de sa *sensible*, et que, dans la gamme *naturelle*, par exemple, si le premier *sol* est ♯, on sera en *la*, nous répondons : 1°, il peut se faire que dans les premières mesures d'un morceau, dans tout un morceau en *la mineur*, il n'y

(1) On a pu remarquer que la gamme de *sol*, s'accommode de la gamme d'*ut* dans son premier tétracorde, et altère une note dans son second; la gamme de *fa*, au contraire, s'accommode de la gamme d'*ut* dans son second tétracorde, et altère une note du premier.

ait pas de *sol*; 2° que le premier *sol* ne soit pas ♯; 3° enfin (et le piège est terrible) il peut arriver que le premier *sol* soit ♯, et que pourtant le ton soit *ut majeur*.

Si l'on nous dit que tout morceau de musique *commence* par une note quelconque prise dans l'accord parfait de la tonique, nous demanderons de rendre cette indication plus précise. S'agit-il de la note ou des notes que l'on trouve souvent dans une première mesure imparfaite, ou de la première note frappée? On peut choisir, car l'assertion ne sera juste d'aucun côté.

Dans ce temps surtout, où l'*apoggiature* est en si grand honneur, on ne saurait énumérer toutes les notes qui peuvent être admises à la tête d'un morceau. En second lieu, l'accord parfait du ton *majeur* a, comme on sait, deux notes communes avec celui du ton *mineur relatif*, et l'on est bien heureux si, au début d'un morceau, on rencontre précisément la troisième note (*dominante* du ton majeur, *tonique* du ton mineur) qui constitue la différence; et encore peut-on concevoir un morceau en ton *majeur*, dont la première note, ou la première note frappée, soit précisément la note du ton *mineur relatif*.

Nous ne nierons pas que les deux préceptes que nous avons critiqués ne satisfassent à un grand nombre de cas, seulement nous en montrons l'insuffisance, et nous demandons une formule générale. M. Quillet semblait nous la promettre; nous l'accusons de ne pas nous avoir tenu parole.

Frappé de cette difficulté, Rodolphe voulait la lever en distinguant le ton *mineur* par un ♯ ou un ♮ placé avant la clé, à la *sensible* du ton *mineur*[1]. Cette tentative n'a

(1) Trouver une règle générale pour enseigner à distinguer un ton majeur de son mineur relatif est impossible, parce que la mélodie peut être souvent construite de manière que ce ne soit pas elle, mais l'harmonie qui manifeste les signes du ton; aussi remarquons-nous que toutes les méthodes qu'on a imaginées pour vaincre cette difficulté, ne sont que des applications de cas particuliers. Les musiciens de profession ne s'y trompent pas, parce que le sentiment de l'harmonie les éclaire: cela suffirait peut-être pour démontrer que la faculté de faire la distinction dont il s'agit, appartient à un autre ordre de connaissance

pas eu de succès. On est porté à se roidir contre toute innovation ; ensuite les gens qui ont quelque habitude, guidés par le sentiment de la phrase musicale, reconnaissent assez généralement et assez exactement la tonique d'un morceau, en sorte que cette réforme est à peu près inutile pour ceux qui pourraient l'introduire. Il y a peu de charité dans cet oubli de la faiblesse : c'est s'opposer à ce qu'on désigne par des écriteaux les chemins d'un bois dont on sait tous les détours ; c'est vouloir que les rues soient malpropres, parce qu'on a gagné un équipage.

Agréez, monsieur, l'assurance de ma haute considération,

Un Amateur.

qu'à celui du solfège. Dans le fait, on peut être excellent lecteur de musique sans la posséder, et je n'ai jamais été frappé de la nécessité de l'enseigner dans les traités élémentaires.

Mais les esprits habitués à réfléchir sur leurs études, se révoltent à l'idée de ces mystères qu'on leur oppose, et de cette incapacité dont on les frappe. Chacun veut savoir ce qu'il fait, et s'indigne de n'agir que comme une machine. Cette considération doit suffire pour déterminer les musiciens à porter leur attention sur la difficulté qui est en question, et à ne voir dans l'incertitude des lecteurs sur les tons majeurs et mineurs relatifs qu'une défectuosité dans la manière d'écrire la musique ; car il est juste d'exiger qu'une langue soit pourvue de signes suffisans pour exprimer tout ce qui est de son ressort. Je crois donc qu'on devrait adopter l'idée de Rodolphe, qui fait disparaître toute équivoque en plaçant avant la clé le signe de la note sensible des tons mineurs. Ce ne pourrait être qu'une vanité mal placée qui ferait rejeter un secours nécessaire à l'inexpérience.

(*Note du rédacteur.*)

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de la Violette,

Opéra-comique en trois actes,

PAROLES DE M. PLANARD, MUSIQUE DE M. CARAFA.

C'est toujours un événement important pour un théâtre lyrique que la première représentation d'un opéra en trois actes : dans de certaines circonstances, son succès ou sa chute décident même du sort d'une administration. Aussi directeur, poète, musicien, acteurs, décorateurs, machinistes et costumiers, y prennent-ils un intérêt d'autant plus vif que c'est sur lui que repose la fortune ou la renommée des uns et des autres. Lorsqu'on songe à la difficulté qu'éprouve maintenant un poète à découvrir ou à imaginer un sujet de pièce, après toutes celles qui ont été représentées depuis près de deux siècles, ensuite à coordonner sa fable de manière à choquer le moins possible la vraisemblance, et enfin à piquer la curiosité d'un public blasé; quand on réfléchit à ce qu'il faut de talent pour composer la musique, même médiocre, d'un pareil ouvrage; au temps qu'il a fallu employer à l'écrire et à le faire apprendre; lorsqu'on se rappelle enfin que la fortune d'un pauvre entrepreneur peut être quelquefois renversée ou du moins compromise par la sévérité du public; on est tenté d'appeler cette sévérité de la cruauté. Heureux dans son apparition, un opéra est un pactole qui fait couler des flots d'or dans la caisse du théâtre; malheureux, non-seulement les produits sont nuls, mais les dépenses sont perdues.

Mais quoi! le public ne va point au spectacle pour faire œuvre de charité. C'est du plaisir qu'il veut, et c'est pour

en avoir qu'il paie. Si on l'ennuie, il peut croire qu'on le vole et s'en fâcher. Lorsqu'il se fâche, il y a de la maladresse à certaines personnes officieuses à vouloir lui persuader qu'il a tort; on l'irrite, et l'on finit par augmenter le mal. De là les explosions qu'on remarque quelquefois à la fin des représentations, et qui ne sont que de l'indignation comprimée. Supposons que l'on vît arriver sur la scène le régisseur, au commencement d'une première représentation, et qu'après les trois saluts d'usage, il tînt ce langage aux spectateurs : « Messieurs, nous ignorons « si l'ouvrage qui va être représenté devant vous est de « nature à vous intéresser; nous le désirons de tout notre « cœur. Mais quel que soit le jugement que vous porterez, « nous le respecterons. Vous n'entendrez donc plus, Mes- « sieurs, de ces applaudissemens salariés qui naguère « insultaient à vos arrêts ou faisaient violence à vos sen- « sations. Nous abjurons une trop longue erreur, et nous « nous bornons à recommander à votre indulgence une « production qui n'a d'autre origine que le désir de vous « plaire. » Ou je me trompe fort, ou cette harangue serait accueillie par de vifs applaudissemens, et le public serait mis en bonne humeur.

Au reste, on se tromperait si l'on croyait qu'une pièce est perdue parce que quelques jeunes gens de mauvaise humeur se sont donnés le plaisir de la siffler à la première représentation. On peut citer beaucoup d'ouvrages qui ont eu d'abord cette infortune, et qui se sont ensuite relevés brillamment, parce qu'ils renfermaient des élémens de succès. *Les Rendez-vous bourgeois, le Chaperon, les Voitures versées*, etc., ont été dans ce cas. D'autres pièces, au contraire, ont été jouées jusqu'au bout sans opposition, et n'ont eu cependant qu'une courte existence, malgré les efforts qu'on a fait pour les soutenir, parce qu'elles n'étaient ni amusantes, ni intéressantes, ou parce que la musique était faible. Quant aux applaudissemens, ils ne signifient plus rien, depuis qu'on les paie.

Je suais sang et eau pour voir si du Japon
Il viendrait à bon port au fait de son chapon.

Je ne suis pas si loin qu'il semble du fait de mon chapou, en parlant de la double action du public payant et du public payé sur une pièce, puisqu'il s'agit d'un ouvrage dont le succès a été contesté, mais qui pourra se relever avec quelques changemens. En voici le sujet, qui est tiré de *Gérard de Nevers*, joli roman du comte de Tressan, lequel l'avait emprunté à un ancien fabliau.

Gérard de Nevers, amoureux de la belle Euriant, avait su toucher son cœur, et l'hymen allait les unir. Mais il avait un rival, d'autant plus dangereux qu'il était dédaigné. Liziard, comte de Forest, avait juré de se venger de Gérard et d'Euriant. Un hasard les conduit tous deux près de lui dans un bosquet où il s'était caché pour les épier. Là, Gérard, faisant à Euriant ses adieux pour se rendre à un tournois, lui avoue qu'il a surpris son secret un jour qu'elle était évanouie dans ses bras, et qu'il a vu la violette qui est empreinte sur son sein. Charmé de cette découverte, dont il veut tirer parti, le comte de Forest s'éloigne; mais il n'était pas seul; une jeune chanteuse ambulante a aussi entendu le secret et a vu le comte. Gérard part avec ses compagnons pour Nevers, où le tournois doit se donner, et le premier acte se termine.

Au commencement du second, Gérard est vainqueur. Euriant, invitée par la reine, vient d'arriver au palais. Elle jouit des succès de son amant; mais ce plaisir est de courte durée. Le comte de Forest, qui n'a point paru au tournois, est aussi à Nevers. L'animosité qui existe entre Gérard et lui éclate par des propos piquans; et le comte, après avoir persifflé Gérard sur sa confiance dans les femmes, se vante d'avoir possédé le cœur d'Euriant avant lui. Indigné de son audace, Gérard lui donne un démenti, alors le comte lui révèle le secret de la violette. Confondu, furieux, Gérard repousse sa maîtresse, que les cris des deux rivaux a attirée dans la galerie où se passe la scène; elle tombe évanouie dans les bras du connétable, et le second acte est terminé.

Le troisième se passe dans le château de Gérard. La chanteuse y est revenue avec le jardinier, qui est amou-

vœux d'elle. Ils ignorent les événemens qui ont rompu le mariage de Gérard et d'Euriant, et ils font des bouquets pour la noce. Gérard survient, pâle, défait; il remet à son jardinier deux lettres, l'une pour le connétable, à qui il révèle le fatal secret qui trouble son bonheur, l'autre pour son intendant: il se dispose à s'éloigner pour jamais, lorsqu'Euriant, dans une sorte de délire, causé par l'excès de son malheur, arrive et tombe dans les bras de Gérard, après avoir erré, seule et la nuit, dans les campagnes et les forêts qui séparent Nevers du château. Elle veut se justifier, mais Gérard ne veut rien entendre et se retire. Accablée de douleur, elle rentre dans son appartement; mais le comte de Forest, qui a réuni près de là quelques satellites, se dispose à l'enlever, lorsque le connétable arrive, accompagné de Gérard et suivi de chevaliers, de dames et de vassaux. Il fait venir Euriant, pour qu'elle se justifie; mais elle, frappée d'horreur, après avoir lu la lettre de Gérard, ne peut donner aucune explication. Tout à coup la voix de la chanteuse se fait entendre, elle répète ce que Gérard disait le matin à Euriant, lorsqu'il lui fit connaître qu'il avait découvert son secret; on lui demande l'explication de ce qu'elle chante; elle le donne en invoquant le témoignage du comte, qui a surpris comme elle cette confidence. Tout s'éclaircit, l'innocence triomphe, et le comte s'éloigne couvert de honte.

Ce sujet serait suffisant pour faire un opéra, si les préparations qu'il exige n'avaient obligé M. Planard à mettre un peu de monotonie dans le premier acte, et même dans une partie du second. Ce n'est que vers la fin de celui-ci qu'il a pu nouer son action, et cela est fâcheux, car l'attention du public se soutient difficilement si long-temps, lorsqu'elle n'est pas réveillée par quelque événement inattendu. Il en est résulté un autre inconvénient; c'est que cette disposition a forcé M. Planard à accumuler les événemens dans le troisième acte, et à lui donner des dimensions plus étendues que ne le comporte la durée ordinaire du dernier acte d'une pièce. Il me semble qu'on pourrait abréger un peu cet acte.

On retrouve dans la musique de *la Violette* la facilité de M. Carafa; mais quelquefois cette facilité s'abandonne un peu trop, et ne se châtie pas assez. Le premier duo, chanté par Mme Rigaut et Féréol, est joli, brillant, et favorable aux voix. Le récitatif de la scène qui suit est aussi bien senti. Le mouvement agitato, chanté par Huet, m'a paru moins heureux. Il y a de la grace dans la cantilène du duo chanté par Chollet et Mlle Prévost, au premier acte; mais cette cantilène manque d'originalité, et le duo est un peu trop long. Le caractère de la scène a obligé M. Carafa à donner à l'air de Chollet une couleur un peu trop uniforme avec le jeu, et cela a nui au chant de cet air, qui est gracieux et que Chollet a bien chanté. Dans son ensemble, cette scène est trop longue, parce qu'elle manque d'oppositions. On aurait désiré que le motif des couplets chantés par Mme Rigaut fût plus saillant. En général, il y a trop de couplets dans cette pièce.

Quelques morceaux du second et du troisième actes, sont d'un bon effet; l'air chanté par Boulard, avec accompagnement de cor anglais, aurait produit plus d'effet, si la voix de cet acteur n'était dure et rebelle, malgré la beauté de son timbre.

Chollet et Mme Rigaut ont fort bien chanté; Mlle Prévost n'était pas bien disposée; elle a chanté sensiblement trop haut son grand air du second acte. Quant à Feréol, il a fait preuve d'intelligence musicale par la manière dont il a dit le duo du premier acte, avec Mme Rigaut.

L'orchestre s'est distingué par le soin qu'il a mis dans l'exécution de cet ouvrage; mais il a souvent été contrarié par les chœurs, qui semblaient prendre à plaisir de ralentir. Cette partie essentielle de la musique est toujours fort négligée.

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Lisbonne. Mirecki, compositeur polonais, qui a fait un long séjour à Paris, qui y a publié des éditions de Marcello et de Clari, et qui, depuis quelques années, s'est fixé en Italie, vient d'écrire pour le théâtre de Lisbonne un opéra qui a pour titre *I due Forzati*. Le sujet, tiré du mélodrame qui a été joué avec succès au théâtre de la Porte Saint-Martin, a été horriblement défiguré par le faiseur du libretto, et, chose rare en Italie, les vers, mal coupés et prosaïques, ont opposé des difficultés presque insurmontables au musicien. Les morceaux qui ont été remarqués et applaudis, sous le rapport de la musique, sont, au premier acte, un air avec des chœurs chanté par la prima donna Mme Petralia; la scène et air du forçat, chanté par la basse cantante Cartagenova; un duo entre le tenor et la basse, et le finale. Dans le second acte, deux morceaux seulement ont été bien accueillis du public : ce sont l'air du forçat, et un rondo finale fort bien chanté par Mme Pétralia. Quoique la représentation ait été généralement froide, le public a appelé tous les acteurs et le *maestro*, à la fin de la pièce.

Séville. La *Semiramide* vient d'être représentée avec un grand succès sur le théâtre italien de cette ville. La signora Florinda Michelessi (Arsacé), qui paraissait pour la première fois sur cette scène, y a retrouvé les mêmes applaudissemen sauxquels elle était habituée à Cadix.

Stuttgard. *Revue du théâtre de cette ville, depuis le mois de juillet.* Les opéras représentés sur le théâtre de la cour, dans ces derniers temps, sont :

1° *La Ville dans la Forêt*, musique de Nicolo Isouard [1].

(1) Cet ouvrage est probablement un *pasticio*, car aucun opéra connu de Nicolo Isouard, français ou italien, ne porte ce titre.

(*Note du Rédacteur.*)

Cette musique ne manque pas de mérite; mais elle a vieilli.

2° *Le grand Concert de Krahwinkel*, ou *la Fausse Catalani*, farce qui ne manque pas d'originalité, et qui obtint autrefois du succès à Vienne; malheureusement la cantatrice fit entendre des sons si réellement *faux*, que la première représentation fut aussi la dernière à Stuttgard.

3° *Le Siége de Corinthe*. Le rôle de Palmire a été une occasion de triomphe pour Mlle Canzi. Pezold (Mahomet), Hambuch (Néoclès) et Benesch (Cléomène), se sont aussi fait applaudir. Toutefois les habitans de Stuttgard, vrais Allemands, enthousiastes de Mozart, de Beethoven et de Weber, et antagonistes du style de Rossini, étaient peu disposés à trouver bonne sa musique. Le maître de chapelle Lindpaintner avait été chargé, dit le journaliste qui nous fournit ces détails, *de raccourcir les longueurs et les insipides répétitions qui gâtent les opéras de Rossini.* Les beautés répandues dans l'ouvrage ont cependant trouvé grace devant ces auditeurs à préventions.

4° *Le Crociato*. Hæser y fut chargé du rôle d'Aladino; Mlle Canzi, plus heureuse à Stuttgard qu'à Paris, y fut accueillie par de vifs applaudissemens dans le personnage de Palmide; Hambuch, dans le rôle d'Adrien de Montfort; Pezold, dans celui d'Elmireno, et Mlle Knoll (Fenicia), ont été également applaudis. L'ensemble de la musique n'a pas produit beaucoup d'effet, quoique les Allemands aient beaucoup d'estime pour Meyerbeer, l'ami de Weber. Tout en rendant justice à son mérite, ils lui reprochent d'être *trop italien;* par compensation, les Italiens l'accusent d'être trop *tudesque*.

5° *Le Concert à la Cour*, musique d'Auber. Les oreilles teutoniques ne trouvent point cette musique asser forte; cependant quelques morceaux leur ont fait plaisir, et le poème leur a paru charmant. Tous les applaudissemens ont été pour Mlle Canzi et pour Hæser.

VARIÉTÉS.

DES CLOCHES ET DES CARILLONS.

L'origine des cloches n'est pas moins obscure que celle de beaucoup d'autres inventions. Elles étaient inconnues dans l'Orient; les Égyptiens, les Perses, les Assyriens, en ont ignoré l'usage; aujourd'hui même, la Chine est le seul pays de l'Asie où l'on en trouve. Les Musulmans, les Indous, et généralement les peuples orientaux, n'ont point de clochers. Les tours légères, qu'on apelle *minarez*, ne servent pas à cet usage; pour appeler les fidèles à la prière, ils n'ont d'autre ressource que le chant des prêtres. Godefroi de Bouillon avait établi des cloches à Jérusalem; mais elles fusent détruites par Saladin. Quelques moines du Liban et du mont Athos ont essayé d'en avoir dans leurs couvens; mais presque toujours ces essais leur ont été funestes et ont été la cause des persécutions qu'ils ont essuyées.

Il ne paraît pas que les Grecs aient fait usage de cloches avant le neuvième siècle; ce ne fut qu'en 865, qu'un doge de Venise, nommé Ursus Patriciacus, envoya les premières à l'empereur Michel. Jusque là, on ne s'était servi dans les églises grecques que de grandes tables de bois, sur lesquelles on frappait avec un marteau pour indiquer les heures des offices. Après l'époque qui vient d'être indiquée, il y eut des cloches dans toutes les églises de la communion grecque, mais Mahomet II les détruisit après la prise de Constantinople, en 1452.

C'est dans l'Occident que les cloches ont pris naissance; mais il est impossible de déterminer l'époque ni le lieu de leur invention. Les Romains se servaient de clochettes, car les fouilles qu'on a faites dans les lieux qui furent soumis à leur domination, en ont fait découvrir beaucoup; mais il n'est pas certain qu'ils se soient servis de

grosses cloches semblables à celles de nos églises et de nos horloges, ou plutôt le contraire paraît prouvé.

L'opinion commune est que les cloches, dont les noms latins sont *campanæ* et *nolæ*, ont été inventées à Nola, ville de la Campanie [1]; mais il paraît qu'un passage d'Isidore de Séville, mal expliqué, a induit en erreur la plupart des écrivains ecclésiastiques; car les anciens auteurs latins qui ont parlé des cloches, se sont toujours servis des mots *tinnulum* et *tintinnabulum*, pour les désigner. C'est de ce dernier mot que Plaute se sert dans ces vers :

Nunquam ædepol temerè tinniit tintinnabulum
Nisi quis illud tractat aut movet, mutum est, tacet.

Le poète chrétien Rufus Festus Avienus, qui vivait au temps de Théodose, paraît être le premier qui se soit servi des mots *campana* et *nola*. Rien n'est donc moins certain que cette origine qu'on donne communément aux cloches. Au reste, cela est indifférent.

Du moment que les cloches furent en usage dans les églises catholiques, elles devinrent un objet de vénération auquel on avait recours en beaucoup de circonstances. Il est vrai que, pour leur donner toutes les vertus qu'on leur

(1) On pourrait citer à cet égard un grand nombre d'autorités: je me contenterai d'indiquer les suivantes:

« Vasorum quæ simpliciter signa dicuntur, usum primum apud Italos « affirmant inventum. Unde et à Campania, quæ est Italiæ provincia, « eadem vasa, majora quidem, *campanæ* dicuntur, minora verò, quæ « et à sono tintinnabula vocantur, *nolas* appellant, à Nola, ejusdem ci-« vitate Campaniæ, ubi eadem vasa primò sunt commentata.» (Walafrid-le-Louche, abbé de Richenou, *De Rebus eccles.*, c. 5.)

Anselme, évêque d'Havelbourg, dit aussi : « *Signa ecclesiæ in Cam-« pania; apud Nolam civitatem* primò inventa sunt. Unde et *Nolæ* suis « *campanæ* vocantur. » (*Dial.*, c. 16, t. 13. *Spicileg. Acheri.*)

Honoré, prêtre de l'église d'Autun, se sert d'expressions à peu près semblables : « *Hæc vasa primum* in Nola Campaniæ sunt reperta, unde « sit dicta. Majora quippe vasa dicuntur *campanæ*, à Campaniæ regione: « minora *nolæ*, a civitate Nolæ Campaniæ. » (*In Gem. ani.* l. 2, c. 142).

Enfin je pourrais citer les opinions de Guillaume Durand (*Ration. divin. offic.*, c. 4, n. 1), de Jean Funger (*Etymol. Triling. voc. Campana*), de Duranti (*De Ritib. eccles.*, c. 22), etc. etc. ; mais tous ces auteurs semblent s'être copiés.

attribuait, on les bénissait, après les avoir préalablement baptisées. Cette cérémonie du baptême des cloches s'est perpétuée jusqu'à la fin du dernier siècle : je ne sais même si l'on n'y revient pas maintenant. Autrefois, on sonnait les cloches pour écarter les orages; il arrivait souvent qu'on les faisait éclater avec plus de violence par l'ébranlement que l'on donnait à l'air; mais cela ne corrigeait point les sonneurs de leur confiance dans l'efficacité des cloches en pareille occasion. Binsfeld, le P. Delrio, et plusieurs autres théologiens, assurent que le son des cloches empêche l'effet des maléfices et la coopération des démons. Le second affirme que les sorciers confessent tous les jours que quand le diable les porte au sabbat, si le son des cloches se fait entendre, il les laisse tomber et s'enfuit au plus vite[1]. Ce sont de ces choses dont il n'est guère permis de douter, et je crois que mes lecteurs en sont persuadés comme moi.

Au quatorzième siècle, il y avait des cloches à toutes les églises et à tous les monastères; mais il n'y avait point en France d'horloges pour les faire sonner. De là l'obligation d'entretenir sur les tours des gens qui faisaient le guet, et qui comptaient les heures au moyen d'un sable, pour les frapper sur les cloches avec un marteau. On était plus avancé dans la Flandre, car on y avait de grandes montres qui indiquaient l'heure au sonneur. Lorsqu'il n'y avait point de soleil pour marquer l'heure au cadran, et lorsque les gens du guet avaient cassé leur sable, les Français étaient obligés d'envoyer un messager à la ville voisine pour s'informer de l'heure, et celui-ci comptait le temps qu'il employait à revenir au moyen d'un petit sable : tout cela tenait aux commodités du bon temps.

Il y avait autrefois un grand luxe de cloches; les villes, les corporations, les confréries et les moines les multipliaient avec délices, et y employaient beaucoup d'argent.

(1) « Quotidiè fatentur maleficæ (dit-il) si quando à dæmone ad con« ventus feruntur, vel inde domum referuntur, signum campanæ audia« tur, confestim dæmones ipsarum bajulos spurcum onus in solum de« jicere, et fugâ trepidos dilabi. » (L. 6, *Disquisit. magic.*, c. 1.)

Les Flamands et les Espagnols se distinguaient surtout par leur goût pour le son de cette espèce d'instrument. Dans les villes principales de la Belgique, il n'était pas rare d'entendre douze ou quinze cents cloches, grandes et petites, sonner dans la nuit de la Toussaint, avant la suppression d'une partie des ordres religieux par l'empereur Joseph II.

La plus grosse cloche connue est, je crois, celle du couvent de Trotzkoï, près de Moscou; elle a été fondue en 1746, par ordre de l'impératrice Élisabeth, mais aux dépens du couvent. Elle a coûté dix roubles par poud de métal [1], seulement pour la fondre. Elle a dix-huit pouces d'épaisseur, quarante-un pieds trois pouces de circonférence, et pèse cent trente-quatre mille cinq cents livres: son battant a cinq pieds cinq pouces de circonférence.

Le goût de la sonnerie a conduit les Flamands et les Hollandais à imaginer un instrument composé de cloches, qu'on appelle *carillon*. L'origine de ces carillons est inconnue, mais on sait qu'il en existait déjà au quinzième siècle. Cette invention a été perfectionnée successivement, et l'on a fini par y adapter un cylindre pointé comme celui d'un orgue ou d'une serinette, au moyen de quoi le carillon joue des airs et des préludes avant que l'heure sonne. Mais on ne s'en est pas tenu là. Du moment qu'on a eu de bons carillons, il a fallu avoir de bons carillonneurs. Les carillons, composés de deux octaves et demie à trois octaves, eurent un clavier et des pédales. Les carillonneurs habiles parvinrent à jouer deux parties avec les mains, en frappant à coup de poings, et à faire la basse avec les pieds. Cet exercice est très violent; cependant la Hollande a eu des artistes très distingués sur le carillon. On cite particulièrement le carillonneur de la maison de ville d'Amsterdam, *Pothoff*, aveugle, qui eut un grand talent non-seulement sur le carillon, mais sur l'orgue. Voici ce qu'en dit Burney, qui l'entendit en 1773:

« A midi, j'allai avec M. Pothoff à la tour de la maison

(1) Le rouble valait alors quatre francs cinq centimes. Le poud vaut trente-trois livres huit onces et demie.

«de ville, dont il est aussi le carillonneur. C'est un escla-«vage indigne d'un tel génie. Il occupe cet emploi depuis «long-temps, car il y a été nommé à l'âge de treize ans. «Il m'avait étonné sur l'orgue, même après tout ce que «j'avais entendu dans le reste de l'Europe; mais ce fut «bien autre chose dans son clocher : ma surprise fut «extrême de voir avec quelle adresse il exécutait, avec ses «deux poings, des passages qu'on ne pourrait jouer que «difficilement avec les dix doigts : trilles, batteries, traits «rapides, et même arpèges, il a tout vaincu.

«Il commença par le chant d'un psaume qui fait les «délices de *leurs hautes puissances*, et qu'elles lui de-«mandent toutes les fois qu'il y a *carillon*, c'est-à-dire «les mardis et les vendredis. Il fit ensuite des variations «sur ce thême, avec autant de goût que d'imagination; «après quoi il improvisa pendant un quart-d'heure, per-«suadé que c'était le meilleur moyen de me plaire. J'avoue «qu'il me fit tant de plaisir, que j'oubliai et les défauts de «l'instrument, et la difficulté de le jouer. M. Pothoff ne «jouait jamais à moins de trois parties, et trouvait des «effets d'une harmonie ravissante. Je n'entendis jamais «plus de variétés dans un si court espace de temps, ni «produire des effets plus surprenans de *piano*, de *cres-«cendo* et de *forte*, sur un instrument qui paraît si peu «susceptible de s'y prêter.

«Toutefois, ce n'est pas moins une invention de bar-«bares, et il y a de la barbarie à la perpétuer. Si M. Pothoff «s'était plongé dans la bassine du docteur Dominicetti [1], «il n'aurait pas éprouvé une transpiration plus abondante «que celle que lui avait procurée ce terrible exercice. Il «avait ôté son habit, et n'avait conservé que sa chemise, «dont il avait roulé les manches. Il me dit qu'il était «obligé de se coucher aussitôt après avoir joué, afin de ne «pas s'enrhumer et pour se délasser, car souvent il était «si fatigué qu'il n'avait plus la force de parler.»

Les états de Hollande avaient fait une grande dépense

(1) Médecin qui prétendait guérir toutes les maladies par les sudorifiques.

pour ce carillon de l'Hôtel-de-Ville d'Amsterdam. Il avait trois octaves complètes, avec les demi-tons au clavier des mains et deux octaves à celui des pédales. Les timbres des cloches étaient purs et argentins, et l'accord en était parfait. Plusieurs autres villes ont aussi de forts bons carillons, et en général l'art de les fabriquer est porté au plus haut point de perfection dans le pays. Plusieurs traités de leur construction ont été publiés : le meilleur est celui de Tisscher : *Verhandeling van de klokken en het klokkespel* (Dissertation sur les cloches et sur le carillon).

L'art des carillonneurs est aussi cultivé avec soin dans la Hollande; il y est en honneur. Les artistes en ce genre sont largement rétribués, et l'on a même imprimé une biographie des plus célèbres, sous ce titre : *De Naamen en Woonplatsen van de Kosters, Voorzangers, Klokkenisten en Organisten van de Laatste in de Geheele unie*, Amsterdam, 1767.

SUR LE LANGAGE UNIVERSEL DE LA MUSIQUE.

J'ai fait connaître, dans la huitième livraison de la *Revue Musicale* (tome IV, p. 182), le rapport de l'Institut sur la nouvelle langue musicale de M. Sudre, et j'ai promis d'en faire connaître le mécanisme aussitôt que j'aurais acquis des renseignemens suffisans sur cet objet : mais les registres de l'académie des Beaux-Arts, que j'ai parcourus, ne m'ont point éclairé, et jusqu'ici M. Sudre n'a rien publié de ses principes ni de ses procédés. Dans l'impossibilité où je me trouve de remplir ma promesse, je crois devoir entretenir mes lecteurs d'une tentative semblable, qui a été faite il y a environ trente ans.

Un amateur de musique, éléve de Lolli pour le violon, d'un caractère fort original, mais qui n'était pas dépourvu de talent, nommé Michel de Woldemar, imagina vers 1798 un système de sténographie musicale, et une *notographie* ou correspondance en musique qu'il soumit à l'examen du

Lycée des Arts, lequel nomma une commission pour examiner ces inventions. Cette commission, composée de Langlé, de Lancel et de M. Cartier, les approuva dans un rapport qui fut lu et adopté en assemblée générale. Woldemar fit d'abord graver un grand tableau de sa sténographie, sous le titre de *tableau mélo-tachygraphique*, et fit ensuite paraître sa notographie dans un tableau de plus petite dimension. Ces deux tableaux furent publiés chez Cousineau, éditeur de musique, rue de Thionville. Woldemar avait promis une suite à sa notographie, pour la correspondance étrangère et la déclamation notée; mais il n'a point tenu sa promesse. Ses affaires s'étaient dérangées; il fut obligé de se mettre à la suite d'une troupe de comédiens ambulans, en qualité de maître de musique, et peu de temps après il mourut à Moulins. Il était né à Orléans en 1750, d'une famille opulente; son nom véritable était Michel; mais ayant eu pour parain le maréchal de Lowendalh, celui-ci désira qu'il prît le nom de Woldemar, sous lequel il est généralement connu.

La sténographie musicale de Woldemar est le premier essai qu'on ait fait pour écrire des phrases de musique plus ou moins longues, d'une manière abrégée, au moyen de signes de convention. Elle est antérieuse à celle que le général Lasallete a publiée, et me paraît beaucoup plus satisfaisante. Il se servait de la portée de cinq lignes, comme dans la notation ordinaire; quelquefois il y ajoutait deux ou trois lignes à une certaine distance de la portée, soit au-dessus, soit en dessous. Les signes simples des longues valeurs de notes ne présentaient pas beaucoup d'avantages sur ceux de la notation usuelle; mais ceux des traits, des arpèges, et d'une foule de combinaisons de notes compliquées étaient heureusement conçus, et offraient aux compositeurs des moyens faciles et simples pour écrire rapidement leurs ouvrages. En conservant la portée, Woldemar s'était procuré le moyen d'indiquer sensiblement à l'œil les extrémités des traits, c'est-à-dire, la note la plus grave et la plus haute. Une courbe partant d'un de ces points, et passant par l'autre, indiquait au

premier coup d'œil la forme du trait, pour ceux qui étaient initiés dans les élémens de cette notation. Une ligne droite allant d'une note à une autre exprimait une autre combinaison de sons; une accolade, une courbe convexe, une concave, un angle aigu, un droit, un obtus, etc., étaient autant de signes de combinaisons différentes, et pouvaient s'appliquer à tous les degrés de l'échelle au moyen de la portée. Il est singulier que les compositeurs n'aient pas compris tous les avantages que leur offrait cette notation.

Quoique Woldemar eut appliqué sa mélo-tachygraphie à la notographie, il avait été moins heureux dans la conception de cette dernière, parce qu'il avait procédé par une méthode inverse. En effet, dans la mélotachygraphie, il s'était proposé d'abréger les opérations en représentant, par un seul signe simple et analogue aux connaissances acquises par la notation ordinaire, ce qui ne pouvait s'exprimer que longuement dans cette notation. Sa notographie, au contraire, n'est qu'une méthode d'épellation longue et fatiguante par l'attention qu'elle exigeait. Voici quels étaient ses élémens.

Les huit notes de la gamme *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol,* en rondes, représentaient les huit premières lettres de l'alphabet A, B, C, D, E, F, G, H. La première note de la même gamme, en blanches, servait pour les lettres J, I, Y; les autres notes de cette gamme représentaient K, L, M, N, O, P, Q. Enfin les six premières notes de la gamme, en noires, exprimaient R, S, T, U ou V, X, Z. Une note séparée des autres désignait une lettre seule, et deux notes de même espèce indiquaient les doubles lettres.

Au premier aspect, on est frappé d'un inconvénient grave dans ce système; c'est que la même note ronde, blanche ou noire, représente des sons différens sans changement de clefs, inconvénient qui se fait sentir, soit qu'on lise, soit qu'on entende parler cette langue musicale universelle. Il faut que le lecteur ou l'interlocuteur porte une attention extrême pour distinguer la durée comparative

des notes, s'il ne veut être exposé a commettre les erreurs les plus grossières. Une notographie quelconque n'est satisfaisante qu'autant que ses signes parlent facilement aux yeux.

Woldemar paraît avoir senti les défauts de sa première idée, car dans le même tableau il proposait d'appliquer la mélo-tachygraphie à sa correspondance en musique, au moyen de vingt-deux angles disposés sur deux portées avec une ligne additionnelle, et renfermant trois octaves. Cet autre alphabet était fort supérieur au premier.

Le second défaut de ce langage musical était sa lenteur. Dans nos langues usuelles, l'épellation n'est qu'un moyen mécanique utile pour la décomposition des mots lorsqu'on apprend à lire, mais qu'on oublie dès que l'habitude a donné les moyens de discerner les mots dans leur ensemble, et les choses en viennent au point qu'on n'a même presque plus le sentiment des notes. Mais dans les alphabets de Woldemar, il faut épeler, car l'intelligence la plus prompte ne parviendrait pas à lire du premier coup un mot composé d'une certaine quantité de sons.

Enfin le défaut capital de l'invention de Woldemar, c'est qu'elle n'est point un langage universel, comme devrait l'être la musique qui est cultivée partout; c'est un alphabet applicable à toutes les langues; mais que gagne-t-on à cela? Les Français, les Anglais, les Italiens, les Espagnols, les Polonais se servent d'un alphabet commun et ne s'entendent pas, parce qu'un alphabet n'est point une langue. Si profitant de la simplicité des signes de sa mélo-tachygraphie, Woldemar en eut fait l'expression de certaines idées générales, dont il aurait ensuite combiné les élémens d'une manière philosophique pour former des phrases sensibles plus ou moins étendues, on conçoit l'utilité que les peuples auraient pu retirer d'une pareille découverte; mais cette idée aurait offert de grandes difficultés à résoudre, et je ne pense pas que la portée de Woldemar eut été jusques là.

Lorsqu'il soumit son invention à l'examen du Lycée des arts, il présenta un enfant qu'il avait initié à la connais-

sance de ses signes; on lui dicta une phrase prise au hasard dans un livre; il l'écrivit au moyen de la notographie, et l'enfant la traduisit sur-le-champ. On fut frappé de ce résultat, et l'on approuva l'invention. Avec un peu de réflexion, on aurait vu qu'il n'y avait pas plus de mérite à ce que l'enfant avait appris à faire qu'à deviner des énigmes. En un mot, on ne pouvait considérer la *notographie* de Woldemar que comme un chiffre, dont la clef était plus facile à trouver que ne l'est celle des chiffres dont on se sert dans la diplomatie.

Il n'en est pas de même de la mélo-tachygraphie du même auteur, dont les procédés pourraient être utilisés dans l'art.

Il est fâcheux que M. Sudre ne publie pas la grammaire de sa nouvelle langue musicale; on pourrait juger si ses principes sont plus généraux et plus philosophiques que ceux de Woldemar; dans l'incertitude où l'on est à cet égard, il faut s'en rapporter à la décision de l'institut; seulement on peut faire observer que le rapport des commissaires aurait pu être analytique, au lieu de ne renfermer que des considérations générales dont on ne peut tirer aucune induction.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Bourg, 8 octobre 1828.

A M. Fétis, *rédacteur de la* Revue musicale.

Monsieur,

Vous permettez quelquefois que l'on vous adresse des questions musicales, et dans l'intérêt de l'art vous y répondez avec autant de justesse que de complaisance. Cela m'autorise à vous demander une solution, oiseuse sans

doute pour les savans, mais dont les amateurs qui vivent, comme moi, loin des sources de l'enseignement, pourront tirer quelque profit : voici le fait.

Il s'agit de la quarte juste ; de cette maudite quarte qui, pendant tout le seizième siècle, a été un sujet de dispute pour les harmonistes. Les uns en faisaient une consonnance et les autres une dissonance. Enfin l'on est convenu, je crois, qu'elle était dissonance contre la basse et consonnance entre les parties. Jusque là point de difficulté: mais il y des dissonances qui se frappent sans préparation, et d'autres qui veulent être préparées. Comment, sous ce rapport, classe-t-on aujourd'hui cette quarte d'une nature si équivoque? D'après plusieurs méthodes et les leçons que j'ai reçues dans ma jeunesse, je m'étais accoutumé à l'employer sans préparation, excepté dans l'accord *sol*, *ut*, *ré*, accord dont la rudesse fait sentir le besoin qu'il a d'être préparé : mais voilà que je lis le traité de M. Reicha, et j'y trouve cette règle, à laquelle il ne donne qu'une seule exception: *Il faut préparer la quarte juste par une note commune soit dans la basse, soit dans la partie supérieure.* Cette règle m'a beaucoup étonné; je l'ai cherchée, mais vainement, dans les méthodes qui sont à ma connaissance et dans les souvenirs de mon éducation musicale. A défaut d'autorité, je l'ai soumise à l'examen de ma raison, et elle ne m'a pas paru rigoureusement nécessaire, parce que la dureté de la quarte juste, employée dans un accord consonnant, n'est pas assez sensible pour exiger une préparation. Il me semble même que cette règle peut blesser le principe naturel de l'harmonie. En effet, tout accord doit avoir sa résolution directe. Or, le troisième dérivé de la septième diminuée *la* ♭, *si*, *ré*, *fa*, ne peut pas se résoudre sans donner lieu à une quarte dont la préparation est impossible, faute d'une note commune. Voilà donc cet accord, né d'une septième fort douce et fort doux lui même, sinon supprimé, du moins très gêné dans sa marche, puisque M. Reicha, pour le sauver de la proscription et conserver sa règle, le soumet aux langueurs de la périphrase. D'autre part, il est reconnu que l'on peut faire une suite

de quartes, pourvu qu'elles soient accompagnées de la sixte. Dans ce cas, que devient la règle de M. Reicha?

J'ajouterai que les plus célèbres compositeurs offrent des exemples fréquens de l'accord *la* ♭, *si*, *ré*, *fa*, sauvé directement, et de la quarte juste diversement employée sans préparation.

Je vous prie donc, Monsieur, de répondre aux questions suivantes, si elles ne vous semblent pas trop inutiles:

1° La règle de M. Reicha est-elle de rigueur?

2° La préparation par la basse est-elle une nouveauté, et, dans ce cas, est-elle admise par les professeurs?

3° Les musiciens qui ont employé la quarte juste sans préparation ont-ils fait des fautes?

Excusez, Monsieur, le peu d'importance de cette trop longue lettre, et agréez l'assurance de la considération parfaite avec laquelle j'ai l'honneur d'être, votre serviteur.

G. de M. *votre abonné.*

RÉPONSE.

La question sur laquelle M. G. de M. me fait l'honneur de me consulter est en effet l'une de celles qui ont le plus occupé les musiciens depuis trois siècles, quoiqu'elle soit une des plus faciles à résoudre. Mais en cela, comme en beaucoup de choses, le savoir des habiles leur a plus servi à jeter de l'obscurité sur ce qui est clair qu'à éclairer ce qui est obscur. Examinons l'état de la question.

La quarte est-elle une dissonance? Oui, disent les uns; non, s'écrient les autres! A la bonne heure; mais pour que je vous mette d'accord, dites-moi vos raisons. Eh! mais, cela s'entend, me dit-on de toutes parts! Fort bien; mais vous, Monsieur, vous l'entendez comme une dissonance, et vous, vous n'entendez qu'une consonnance; en un mot, chacun l'entend à sa manière; cherchons de meilleures raisons.

N'êtes-vous pas d'accord que les intervalles produisent, par le renversement, des intervalles de leur nature, c'est-à-dire que les consonnances engendrent des conson-

nances, et les dissonances des dissonances? — Oui, sans doute. — Il serait en effet difficile de le nier, puisque *la tierce,* qui est une consonnance, produit, par le renversement, *la sixte*, qui est aussi une consonance, et *vice versâ;* que *la seconde*, qui est une dissonnance, donne naissance à la septième, autre dissonance; et *vice versâ*. Donc, *la quinte*, qui est une consonnance, ne peut engendrer qu'une consonnance, qui est *la quarte*. Et cela est si vrai, que les partisans les plus déclarés de la quarte dissonante n'ont pu se dispenser de classer l'accord de *quarte* et *sixte* parmi les accords consonnans.

Cependant, dira-t-on, cet intervalle est certainement dissonant dans l'harmonie de quarte et quinte, qui est le retard de l'accord parfait de tierce et quinte. — Il y a encore ici un défaut de rectitude dans le langage qu'on remarque dans presque toute la théorie de la musique. Oui, sans doute, il y a une dissonance dans l'harmonie de quarte et quinte, mais ce n'est point une quarte; c'est *une seconde*, un choc de deux sons voisins (seul principe de dissonance) entre la quarte et la quinte; et voilà pourquoi, dans ce cas, la note qui est à la quarte de la basse doit être préparée. Ce n'est point comme quarte, c'est comme seconde. Remarquez, en passant, que l'idée fausse qu'il n'y a de dissonance que contre la basse, a fait naître beaucoup de mauvais systèmes d'harmonie.

La quarte est une consonnance; on n'en peut douter raisonnablement; mais c'est une consonnance de mauvaise qualité, résultat inévitable de la construction de l'échelle, divisée en deux parties inégales. Cette consonnance ne peut servir ni à une conclusion finale, ni à un repos momentanée, ni même à des progressions, comme les autres intervalles. Sa marche est gênée, son emploi se borne à un petit nombre de cas; et ce n'est guère que dans des cadences, ou lorsqu'elle reste immobile pour laisser agir les autres notes de l'accord, qu'elle ne choque pas l'oreille. Toutefois, il est bon de remarquer que cette faculté de se résoudre, sans faire de mouvement, est encore un des caractères de la consonnance.

Ce sont les défauts de cet intervalle qui, malgré sa qualité de consonnance, l'ont fait proscrire des ancienns compositions, lesquelles n'avaient pas les richesses de modulations des modernes, pour attirer l'attention de l'oreille et la distraire de ces mêmes défauts. De là, la règle qui oblige à ne faire usage de la quarte qu'après l'avoir préparée, c'est-à-dire, après avoir fait entendre préalablement contre la basse la note dont elle est formée, sous l'aspect d'un autre intervalle. Je n'ai point sous les yeux le traité d'harmonie de mon savant collègue, M. Reicha, mais je suis persuadé qu'il n'a donné sa règle qu'à propos du style rigoureux de la fugue ou du contre-point; et dans ce cas, elle est invariable. A l'égard du style libre de la musique moderne, et surtout de celui qu'on a mis à la mode depuis quelques années, comme on ne se donne plus même la peine de sauver les dissonances, je ne vois pas pourquoi on se donnerait celle de préparer la quarte.

M. G. de M. demande ce que devient la règle de M. Reicha, dans une suite de quartes, accompagnée de sixtes; mais il a oublié que ces quartes n'existent qu'entre les parties supérieures.

J'espère que ces explications paraîtront suffisantes à la personne qui m'a fait l'honneur de me consulter; dans le cas contraire, je me ferai un devoir d'entrer dans de plus grands développemens.

FÉTIS.

Paris, 15 octobre 1828.

A M. le Directeur de la Revue musicale.

Monsieur,

Comme il faut rendre à chacun ce qui lui appartient, je me fais un devoir de vous prévenir que la musique des finales du premier et du second actes de *la Violette*, dont on a paru si fortement content, est de M. Leborne, ancien pensionnaire du Roi à l'académie de France, à Rome.

Je suis heureux d'avoir contribué à attirer l'attention du public sur ce jeune compositeur, dont j'estime beaucoup le talent, et dont le mérite, comme celui de tant d'autres jeunes gens qui parcourent la même carrière, n'a besoin que d'être encouragé pour être senti et apprécié.

Je vous prie, monsieur, de donner la plus grande publicité à cette lettre et de croire, à l'assurance de ma considération la plus distinguée.

MICHEL CARAFA.

P. S. J'ai attendu l'issue des premières représentations, pour faire cette déclaration, dans l'intention de faire partager à M. Leborne plutôt ma bonne que ma mauvaise fortune.

A M. FÉTIS, *rédacteur en chef de* la Revue musicale.

Monsieur le rédacteur,

Je suis fâché que monsieur l'*Amateur*, qui s'est établi juge et critique de ma *Méthode pour connaître le ton dans lequel on est*, etc. (voir la *Revue Musicale*, 2e livraison d'octobre) n'ait pas pris la peine de lire la première page de ce petit écrit, composé seulement d'une demi-feuille d'impression; il aurait vu, imprimé en gros caractères, en tête de l'introduction:

« Notre intention, en rédigeant cette Méthode, a été de « réunir des *principes* épars dans divers livres de théorie « musicale, et en *dégageant ces principes des abstrac-* « *tions* qui leur servent de base, de les mettre à la portée « des élèves de tous les degrés... »

Et plus loin, M. l'Amateur critique aurait lu:

« Ces principes étant bien connus, la mémoire n'aura « que peu d'efforts à faire. »

Il aurait donc pu comprendre que je n'avais eu d'autre but que de donner *aux élèves* un moyen *mécanique* d'apprendre, et surtout de *retenir sans efforts de mémoire* ce qu'ils apprennent et oublient ordinairement bien des

fois, pendant le cours de leur éducation musicale; et il ne m'aurait pas jugé d'après l'idée qu'il s'était faite, que j'avais eu la prétention de *rendre un véritable service à la science*, de *résoudre un problème difficile*, de *dire le dernier mot sur ce problème*, etc., etc. Monsieur l'Amateur voulant critiquer mon ouvrage, devait se bien pénétrer de l'idée que je n'écrivais que pour des *élèves* et non pour des professeurs, ou pour des *musiciens* que le sentiment *de l'harmonie éclaire*.

Je plains donc bien sincèrement M. l'Amateur critique d'avoir pris la peine d'étaler, en pure perte, une aussi vaste érudition à propos d'un pauvre petit ouvrage qui n'en contient pas du tout, et je prendrai même la liberté grande de conseiller à M. l'Amateur critique de ne jamais écrire « que la troisième note de l'accord parfait, ou la « *dominante* du ton majeur est *tonique du ton mineur* « *relatif*. » (Page 2‑6, 2ᵉ alinéa.) Il doit savoir que c'est la *sus-dominante* du ton majeur qui est *tonique du ton mineur relatif*.

Ayez la bonté, monsieur le rédacteur, d'insérer la présente réponse dans un de vos prochains numéros, et daignez agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée.

CHˢ GUILLET.

Et non pas CHˢ QUILLET, comme il a plu à mon critique de me nommer.

Paris, 15 octobre 1828.

NOUVELLES DE PARIS.

Le théâtre de l'Opéra-Comique semble reprendre faveur dans l'opinion publique. *La Violette* de MM. Planard, Carafa et Leborne s'est relevé de l'échec qu'elle avait éprouvé à la première représentation. Quelques coupures faites heureusement dans les longueurs et une exécution

plus soignée ont contribué à ce changement de fortune. Chollet chante avec beaucoup de grace le rôle qui lui est confié dans cette pièce; on désirerait seulement un peu plus de variété dans son style. Il affectionne particulièrement les mouvemens lents qui lui donnent le temps de poser sa voix et de tirer parti des sons de tête; mais il faut craindre de tomber dans la monotonie lorsqu'on ne réveille pas l'attention par des traits de verve.

Le rôle d'Euriant n'est décidément point favorable à Mlle Prévost : son intonation, qui est ordinairement juste, ne l'est point dans son grand air du second acte : elle le chante sensiblement trop haut. Cet air n'est pas bien adapté à la scène et manque de couleur; nous croyons qu'on pourrait le supprimer sans nuire à la pièce, et Mlle Prévost ne ferait qu'y gagner.

M. Carafa a déclaré que les finales du premier et du second acte de son opéra sont de M. Leborne, ancien pensionnaire du roi à Rome; ces morceaux font honneur à ce jeune compositeur, et lui procureront sans doute un poème où il trouvera l'occasion de déployer ses talens.

Un petit opéra en un acte, qui a pour titre : *le Samedi soir,* et dont la musique est de M. Riffaut, est en ce moment en répétition; il sera représenté sous peu de jours. Il sera suivi d'un nouvel ouvrage en trois actes, intitulé: *la Fiancée,* où la muse de M. Scribe s'est réunie à celle de M. Auber. On espère beaucoup de cette composition qui a obtenu un tour de faveur.

M. Boieldieu, n'ayant point voulu consentir à donner son opéra des *Deux nuits*, à moins que Ponchard n'y jouât un rôle important, il est vraisemblable que la représentation de cette pièce sera ajournée, car Ponchard passe, dit-on, au Théâtre Italien. Il est fâcheux que les difficultés qui se sont élevées entre MM. Ducis et Ponchard ne se soient point aplanies; la perte de ce chanteur est irréparable pour le théâtre de l'Opéra-Comique. On dit que M. Boieldieu vient d'écrire en société avec M. Labarre, jeune musicien, connu par son beau talent sur la harpe, un opéra en trois actes, de M. Planard, intitulé : *le Cid*

d'Andalousie. On ignore si cet ouvrage sera représenté cette année. On parle aussi de *la Muette*, autre opéra en trois actes, de MM. de Saint-Georges et Carafa. Enfin, M. de Saint-Georges vient d'arranger le poème de Wallace sur l'excellente musique de M. Catel, qui ajoute plusieurs morceaux à son ancien ouvrage, et qui en retouche d'autres.

— La rentrée de Mme Mallibran au Théâtre Italien a été fort brillante. Le rôle de *Desdemona,* si favorable à la sensibilité expressive de cette grande cantatrice, a été une nouvelle occasion de triomphe pour elle. Jamais elle n'avait en plus d'élévation dans son style; jamais elle n'avait tant ému l'auditoire. On dit que l'émotion qu'elle a éprouvée elle-même a été si forte, qu'elle a eu une violente attaque de nerfs après la représentation.

On a entendu ensuite Mme Mallibran dans *le Barbier,* et dans la *Cenerentola.* Bien qu'on ait retrouvé dans son chant et dans son jeu quelques-unes des qualités qui la distinguent, on ne peut cependant s'empêcher de reconnaître que la nature l'a appelée aux choses dramatiques plutôt qu'au style bouffe. Mme Mallibran ne s'élève à toute la hauteur de son talent que lorsqu'elle est émue, et le genre comique a peu d'analogie avec son organisation.

Manuel Garcia, frère de cette virtuose et fils de l'excellent chanteur que nous avons possédé pendant plusieurs années, a débuté dans le rôle de *Figaro* du Barbier, mais sans succès. Ce jeune homme est bon musicien; il n'ignore pas les principes de l'art du chant; mais sa voix est sourde, ingrate, et son jeu dépourvu de toute expérience de la scène. Santini joue le rôle de *Figaro,* comme *Polichinelle;* mais Garcia ne sait pas même lui donner une physionomie quelconque; il ne sait sur quel pied se tenir. Nous conseillons à ce jeune homme, qui est d'ailleurs intéressant sous plusieurs rapports, de suivre une autre carrière.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Barcelone. *Théâtre Italien.* On se rappelle que nous avons parlé de la rivalité qui existe entre Mlle Ekerlin, contralto, et Mlle Médard, soprano, et des partisans qu'elles ont toutes deux dans le public. Cette rivalité n'a pu se soutenir dans *la Semiramide*; Mlle Ekerlin (Arsace) l'a emporté de haute lutte sur Mlle Médard, autant par la légèreté de sa vocalisation que par la pureté de son style. Les *Médardistes* sont désespéres.

Deux autres chanteurs attirent maintenant l'intention : ce sont Trezzini, *tenore*, et Inchindo, *basso cantante*. Le premier est doué d'une belle voix, mais son style est dur et inégal; il a chanté à Turin pendant deux ans, et doit se rendre à Parme, pour l'ouverture du nouveau théâtre. Il y chantera avec Lablache et Mme Méric-Lalande. Inchindo est bien en scène, et ne manque ni de voix ni de méthode. L'orchestre rivalise avec celui de Madrid, et même, dit-on, lui est supérieur.

Crémone. *Théâtre della Concordia.* On vient, dit un journaliste italien, de donner sur ce théâtre un concert, sous le titre d'*Eduardo e Cristina.* A l'exception de l'introduction, des finales, de l'air de ténor, au premier acte, et de celle de la *prima donna;* dans le second, on avait conservé peu de chose de la la partition originale. Parmi les morceaux étrangers qu'on y avait introduits, on remarquait l'ouverture de *la Scala di seta,* qui n'est pas une des meilleures de Rossini, un grand air de l'*Annibale in Bitinia* de Nicolini, le duo de *la Zelmira,* et un rondo du *Danao* de Persiani. Le public ne s'est pas montré fort satisfait de cette mascarade musicale, dont la mise en scène était fort négligée; toutefois la Richelmi (*Cristina*), Mlle Laroche (*Eduardo*), et Gentili (*Carlo*) se sont fait applaudir par leur exécution.

Milan. *Théâtre alla Scala. Il Maldicente, ossia la Bottega del caffè;* opéra de Pavesi, a été représenté sur ce théâtre, le 27 septembre dernier, mais il n'a point obtenu le succès qu'on avait espéré. L'auditoire a gardé un silence glacial. Cet ouvrage, composé depuis long-temps, a été écrit rapidement pour un petit théâtre, et n'est pas de nature à plaire aujourd'hui. Le chant en est commun, l'instrumentation mesquine; rien enfin n'y est de nature à réveiller l'attention des spectateurs. Le beau quintetto des *Trame deluse*, de Cimarosa, et le duo si piquant de Guglielmi, *oh! guardate che figura!* ont fait ressortir toute la pauvreté de la partition de Pavesi. Ce dernier morceau, supérieurement chanté par Lablache et par Mlle Ungher, a excité de vifs applaudissemens.

Le peu de succès d'*il Maldicente* a fait reprendre la *Cenerentola* dans les deux soirées suivantes. Mme Corri Paltoni y a déployé beaucoup de talent; la suavité de son chant fut telle que le public la rappela avec enthousiasme à la fin du second acte.

La signora Santina Ferlotti fera ses débuts dans le nouvel opéra de Coccia, l'*Orfano della Selva*, qui sera joué dans le courant d'octobre. Mlle Clélie Pastori paraîtra ensuite dans l'*Ajo nell' imbarazzo*, de Donizetti.

— Mme Méric-Lalande, qui vient de donner le jour à une fille, reparaîtra sur le théâtre de *la Scala*, au prochain carnaval.

Mme Mainvielle-Fodor se trouve en ce moment à Milan. On annonce que le climat de l'Italie a produit sur cette virtuose un effet aussi prompt que salutaire. Elle se propose de reparaître bientôt sur la scène.

— On écrit de Berlin, que S. M. le roi de Prusse a accepté la partition de *Macbeth* sur la présentation de M. Spontini, et que S. M. a donné l'ordre de mise en scène de cet ouvrage sur le théâtre royal. Le roi a fait remettre à M. Chelard une superbe bague en diamant, accompagnée de quelques lignes signées de sa main.

— Quelques journaux allemands ont annoncé la mort du célèbre musicien Spohr, et cette nouvelle a été répétée

par des journaux français : toutefois nous doutons de la réalité d'un événement si fâcheux ; nous avons reçu des lettres de Cassel, d'une date récente, qui n'en parlent pas. On sait que Spohr était maître de chapelle du duc de Hesse-Cassel. Le doute où nous sommes nous oblige à ajourner la notice nécrologique de ce compositeur, seul soutien du théâtre musical allemand, et dernier rejeton d'une école qui a produit tant d'hommes distingués

WEIMAR. Le chef de la musique militaire, M. C. T. Theuss, a donné une soirée musicale à laquelle se sont réunies les premières familles de la ville. Outre un nouveau rondo à quatre mains, composé par Hummel, très bien exécuté, et plusieurs autres nouveautés, les amateurs ont eu le plaisir d'entendre deux instrumens nouveaux. Le premier, auquel on a donné le nom de *Aeolosklavier*, a été inventé par M. Schortmann du Buttelsteds ; le second, qui est appelé *Aeloïne*, est de l'invention de M. Eschenback, de la même ville. Sur l'un et l'autre de ces instrumens le son est produit par un courant d'air agissant sur des plaques de métal. Ce courant d'air est obtenu par des soufflets mis en mouvement de la même manière que ceux de la cornemuse. Les sons ressemblent à ceux de la harpe éolienne. On a accompagné avec ces instrumens la romance d'*Euryanthe*, le rêve d'*Oberon*, et les variations de violon de Rode. On pense qu'on pourrait se servir avec avantage de ces instrumens dans un orchestre, dans toutes les occasions où la musique doit avoir une teinte mystérieuse.

TRIESTE. La saison dernière a été ici des plus orageuses. Elle a ouvert par un nouvel ouvrage de Generali intitulé : *Il divorzio Persiano, o il grand Bazzaro di Bassora*, qui est tombé sans pouvoir se relever ; le *Sargino* de Paer lui a succédé, mais cet opéra avait été si mal répété que l'exécution excita une révolte générale parmi les spectateurs, qui, n'ayant pu obtenir aucune explication satisfaisante, ont envahi l'entrée de la scène. Le signor Prividati, qui avait entrepris la direction du théâtre pendant la saison, fut appelé à grands cris. Il n'eût pas le courage

de paraître devant le public irrité, et sa frayeur fut même si grande, qu'ayant pris la fuite, il s'embarqua à l'instant sur un vaiseau prêt à partir et depuis lors on n'en a plus entendu parler. Cet événement est fâcheux, car il avait commencé sa direction avec discernement. Il avait augmenté l'orchestre, et opéré plusieurs réformes bien entendues.

La conséquence de ces troubles a été nécessairement la clôture du théâtre pendant fort long-temps, et un grand nombre de chanteurs se sont vus privés de leurs moyens de subsistance. A la fin M. Bossi a eu le courage de se charger des pénibles fonctions d'*impresario*, et il a ouvert le théâtre par le *Barbiere*, dans lequel Mlle Annette Fischer a obtenu le plus brillant succès.

NAPLES. *Théâtre del Fondo*. La reprise de l'*Agnese*, l'un des chefs-d'œuvre de M. Paër, a obtenu, le mois dernier, le plus brillant succès sur cette scène. La signora Tosi, dans le rôle d'Agnese, et Tamburini dans celui d'Uberto, se sont élevés à la plus grande hauteur de talent dans les situations fortes de cette belle composition. Le duo du premier acte : *Qual sepolcro !* a surtout excité les transports de l'assemblée, et particulièrement de LL. AA. RR. le prince et la princesse de Salerne, qui ont applaudi la musique et les chanteurs, à plusieurs reprises.

TURIN. *Théâtre Carignan*. Le 19 septembre, la dernière représentation de *Matilde de Sabran*, a été donnée sur cette scène. Cet ouvrage a procuré de beaux succès à Mlle Fischer, à Badiali et à Frezzolini. Le 21, *la Camilla*, musique de Paër, a excité un enthousiasme qu'il serait difficile de décrire. La Fischer (Camilla), Badiali (duca Uberto), Regoli (Loredano), Frezzolini (Cola), la petite Louise-Moncalvo (Adolfo), Bariola (Gennaro), la Sacchi (Chietta), et Mantegazza (Lionzo), formaient un ensemble très satisfaisant.

— La *Jefte*, de Generali, a été froidement accueillie à Lucques.

— Pacini, se rendant à Trieste, pour y composer son opéra *I Crociati in Tolemaïde*, a passé à Brescia, le 13

septembre. Le soir il se rendit *incògnito* au théâtre pour y assister à une représentation de son opéra de *Gli Arabi nelle Gallie;* mais il fut bientôt reconnu et appelé à grands cris sur la scène par le public.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Méthode de Violoncelle, à l'usage des commençans, composées de gammes majeures et mineures, montantes et descendantes de deux octaves, avec des leçons progressives doigtées dans les tons les plus usités, et avec la désignation des coups d'archet. Dédiée aux élèves, par Hus-Desforges, compositeur, chef d'orchestre du théâtre de S. A. R. Madame; membre de la Société académique des Enfans d'Apollon, etc., etc. Œuvre 56, prix, 24 fr.

Paris, chez l'auteur, rue d'Enghien, n° 38, et MM. Launer, Frey, Petit, Frère, marchands de musique.

L'auteur de cet ouvrage, considérant que la plupart des méthodes qu'on a faites pour l'instrument qu'il enseigne ont été écrites dans le but de conduire les élèves dans une direction propre à former des talens du premier ordre, mais qu'il n'en existe point d'assez concises pour les commençans, s'est proposé de remplir ce vide. Sa méthode est en effet peu volumineuse; mais elle nous a semblé renfermer tout ce qu'il est essentiel de savoir, et être rédigée avec ordre. Nous ne doutons pas que MM. les professeurs, et particulièrement ceux des départemens, ne l'adoptent pour l'usage auquel il est destiné, et nous le considérons comme un ouvrage utile, qui remplit bien son but.

ANNONCES.

Le *Troubadour ambulant,* journal de guitare, composé de 48 romances nouvelles et 12 pièces par année; prix 15

fr. pour Paris, 16 fr. pour la province; et 20 fr. pour l'étranger.

Douzième année, septième livraison, contenant les morceaux suivans :

1° *Il ne m'aime pas comme je t'aime,* musique de Fanny Kuntze.

2° *L'attente,* musique de Petibon.

3° *Plaire et aimer,* dédié à Mme Malibran par Masini.

4° *Vous aimerez mon amie,* par Mlle Rivière.

5° *Moretti la disputa,* rondeau pour guitare.

Nota. Tous ces morceaux se vendent aussi séparément, à Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n° 11.

— *La Violette,* opéra-comique en 3 actes, paroles de M. Planard, musique de M. Carafa; ouverture, airs, duos, romances, couplets, etc., arrangés avec accompagnement de piano.

N° 3, *Que l'Air est doux,* duo chanté par Mlle Prévost et Chollet. Prix. . . . . 4 f. 50 c.

N° 4, *Violette jolie,* cavatine chantée par Chollet. 3 75

N° 5, *Adieu mon épouse chérie,* romance chantée par Mme Rigaut. 2 25

N° 6, *Un Vieux Berger,* ronde chantée par Mme Rigaut. 2 50

N° 9, *Je sais une Violette,* couplets chantés par Mme Rigaut et Ferréol. . . . . 3 »

Paris, chez Mme veuve Auguste Leduc, éditeur de musique, rue de Richelieu, n° 78.

— Bagatelle brillante et facile, pour le piano, sur l'air du *Hussard de Felsheim,* par H. Lemoine. Prix. 3 f. » c.

— *Le Garçon suisse,* variations à quatre mains, par J.-P. Pixis. . . . . 6 »

— *Je le veux bien,* romance avec accompagnement de piano, par Endrès. . . . . 2 »

Au bureau d'abonnement pour les partitions de musique de piano, harpe, violon, etc., de Henry Lemoine, éditeur, marchand de musique et d'instrumens, rue de l'Échelle-Saint-Honoré, n° 9.

Projet d'Association Musicale.

SOCIÉTÉ DU GYMNASE-LYRIQUE.

A M. le Rédacteur de la REVUE MUSICALE.

Monsieur le Rédacteur,

LES honorables sentimens qui vous animent et la bienveillance que vous accordez à ceux qui débutent dans la carrière de la composition musicale, m'encouragent à vous soumettre le plan d'une association dont l'utilité ne saurait être contestée et qui mérite de fixer l'attention de vos lecteurs, puisqu'elle a pour but d'aplanir les difficultés d'une des plus belles professions du génie, et d'améliorer par conséquent l'existence de ceux qui la commencent.

C'est un fait incontestable qu'il existe en France parmi les compositeurs de musique, un certain nombre de génies adolescens qui, pour se faire connaître et pour prendre place au milieu de leurs heureux devanciers, n'attendent qu'une occasion et des encouragemens. C'est un fait également incontestable que cette occasion, si avidement sollicitée par tous, n'arrive qu'après des années d'attente, quand toute fois elle arrive, et que le découragement est le résultat presque inévitable de l'abandon auquel sont condamnés des hommes bouillans de zèle, qui ne demandent qu'un but pour s'élancer dans la carrière, soutenus comme ils le sont par le prestige de la jeunesse et par la puissance de leur imagination naissante.

Et cet état de choses n'obtient aucune amélioration, quoique depuis long-temps il soit l'objet de la sollicitude des hommes qui, par leur caractère et par la nature de

leurs fonctions, sont portés à encourager les arts. En effet, c'est dans les théâtres lyriques seulement que naissent et se développent les célébrités musicales. Or les directeurs de spectacles ne peuvent guère donner accès aux compositeurs inconnus, sans compromettre en quelque sorte les plaisirs du public et par suite les intérêts de leur administration. Il en résulte que les jeunes compositeurs sont placés dans un cercle vicieux où leur génie et leurs espérances ne s'éteignent que trop souvent : d'un côté les directeurs refusent de représenter les ouvrages d'auteurs inconnus, d'une autre part ces auteurs ne trouvent aucun moyen de se faire connaître.

Pour remédier à cette grave et funeste difficulté, il existe un moyen qui ne peut manquer d'obtenir la protection spéciale d'un gouvernement qui sacrifie si généreusement des sommes considérables pour l'éducation des jeunes artistes et des pensionnaires de Rome. Ce moyen est de fonder une institution destinée à faire connaître, par des exécutions musicales imposantes et convenables, les ouvrages des lauréats de Rome et ceux de leurs émules. Les avantages qui naîtraient d'une semblable institution seraient incalculables pour les arts. Les compositeurs qui commencent leur état y trouveraient des ressources précieuses pour se faire connaître et pour se juger eux-mêmes; ils y trouveraient un but honorable pour leurs travaux; ils puiseraient, dans les encouragemens et dans les critiques du public, de puissans moyens pour se perfectionner dans la carrière de la composition. Et pour ce qui concerne les théâtres, de quelle utilité cet établissement ne serait-il pas pour eux! C'est là que les directeurs verraient se former des successeurs à ceux qui ont illustré la scène française, c'est là qu'ils iraient chercher des compagnons de gloire au petit nombre des compositeurs qui alimentent aujourd'hui la fortune des théâtres lyriques.

Cet établissement je veux le former. Ma position parmi les artistes me donne heureusement les moyens de correspondre et de m'entendre avec tous ceux de la capitale; j'ai trouvé dans les plus célèbres les conseils et l'appui dont

j'avais besoin; je puiserai dans l'amour des arts l'énergie et l'activité dont je dois m'armer pour arriver à mon but. Je dis l'amour des arts; lui seul en effet m'a inspiré cette honorable entreprise, et bien loin d'être guidé par le plus léger motif d'intérêt, je suis moi-même le premier souscripteur de la société que je désire établir.

La souscription est de 100 fr. Les sociétaires amateurs recevront cinq billets d'entrée pour chaque concert, dont le nombre est fixé à quatre et pourra s'élever jusqu'à huit. Le local du *Gymnase Lyrique*, (c'est le titre de la société), est construit dans le nouveau passage du Saumon; il est vaste, commode, parfaitement décoré, et il est au centre de Paris. Les concerts seront composés de cent vingt exécutans choisis parmi les meilleurs artistes de la capitale; les *soli* seront confiés aux premiers sujets des théâtres lyriques et rienne sera épargné pour obtenir les plus brillantes exécutionsmusicales.

Ce n'est que depuis peu de jours que la souscription est ouverte, elle est déjà honorée de noms illustres et chers aux arts. Si vous avez, Monsieur, la bonté d'insérer ma lettre dans votre estimable journal, je suis certain de trouver parmi vos lecteurs un certain nombre d'hommes, amis de la jeunesse, qui s'empresseront de s'associer à une entreprise dont l'utilité est démontrée, et dont les résultats peuvent exercer sur-le-champ la plus heureuse influence sur les jeunes compositeurs et sur les théâtres lyriques. Ceux pour lesquels je réclame votre bienveillance espèrent que vous ne refuserez pas de leur tendre la main dans une circonstance qui doit modifier si puissamment leurs chances de succès. Je ne suis ici que l'interprète de leurs vœux, et je serai trop heureux si je puis vous déterminer à les accueillir.

Veuillez bien agréer l'hommage de la haute considéra-

(1) Le rédacteur de la *Revue musicale* est trop dévoué aux intérêts de l'art musical et des jeunes compositeurs, pour ne pas applaudir à l'idée généreuse de M. Stéphen; il la secondera de tout son pouvoir, et fait des vœux pour qu'elle ait d'heureux résultats.

(*Note du Rédacteur.*)

tion avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur le Rédacteur, votre très humble et très obéissant serviteur,

STÉPHEN,
Rue Blanche, n° 3.

P. S. Je serais très reconnaissant si vous vouliez bien insérer le réglement du Gymnase Lyrique à la suite de ma lettre.

GYMNASE LYRIQUE.

La société qui prend ce titre a pour but d'encourager les jeunes compositeurs français qui n'ont point encore fait paraître leurs ouvrages sur les théâtres lyriques, et de leur offrir les moyens de se faire connaître convenablement par des exécutions musicales aussi brillantes que la capitale puisse en offrir.

RÉGLEMENT.

ART. 1er. Chaque concert sera composé de soixante-cinq instrumentistes et de cinquante-cinq chanteurs, en tout, cent vingt exécutans, qui seront choisis parmi les premiers artistes de la capitale.

2. La société du *Gymnase Lyrique* sera organisée par souscriptions annuelles.

3. On ne souscrira que pour un an, c'est-à-dire, pour la saison des concerts.

4. Le prix de la souscription est de cent francs.

5. Le montant de la souscription sera versé entre les mains du directeur de la société aussitôt qu'il l'exigera.

6. Il y aura cinquante souscripteurs au moins.

7. Les souscripteurs seront divisés en deux classes:

L'une de compositeurs et exécutans, l'autre de sociétaires amateurs.

8. On n'exécutera dans les concerts de la société que les ouvrages des artistes souscripteurs, sauf les cas d'exception prévus par les articles 19 et 20 du présent réglement.

9. Le fondateur de la société, souscripteur artiste, en

est le seul directeur. Il reçoit les demandes et les réclamations; il donne les ordres nécessaires pour le service et pour l'administration des concerts, et il est comptable envers la société des fonds qui lui sont confiés.

10. Les compositeurs sociétaires choisiront parmi eux quatre commissaires.

Le premier commissaire surveillera l'exécution musicale en ce qui concerne l'orchestre et les chœurs; il sera chargé du choix et du remplacement des musiciens; il fera les fonctions de maître du chant. Les partitions et les parties d'orchestre seront spécialement confiées à sa garde; il en sera responsable envers les compositeurs, qui recevront de lui un reçu au moment où ils lui livreront leurs ouvrages; ce reçu sera échangé contre une décharge après l'exécution.

Le second commissaire sera chargé de l'organisation des *soli*, tant pour les voix que pour les instrumens. Il en surveillera les répétitions au piano.

Le troisième commissaire sera chargé des détails du matériel : convocations écrites ou verbales des musiciens, transports des instrumens, impressions de programmes, billets et affiches, surveillance des gens de service, etc.

Le quatrième commissaire fera les fonctions de secrétaire du directeur, et au besoin celles du commis à la caisse.

Les commissaires ne peuvent prendre aucune mesure administrative sans l'agrément du directeur, dont ils sont les représentans.

Le directeur pourra réunir les commissaires en conseil toutes les fois qu'il jugera que les intérêts de la société l'exigent; il indiquera l'heure et le lieu des séances.

11. Un comité sera formé pour examiner la musique à exécuter.

12. Ce comité sera organisé par les compositeurs sociétaires.

13. La présentation des ouvrages sera faite au comité par le directeur qui s'adjoindra, pour leur examen préalable, les quatre commissaires.

14. Le comité décidera, après l'audition à grand orchestre, s'il y a lieu d'admettre ou de rejeter l'ouvrage présenté par le directeur.

15. Le directeur, après l'examen préalable dont il est parlé dans l'article 13, peut refuser successivement tous les ouvrages d'un sociétaire compositeur, sans qu'il y ait lieu de lui rembourser le montant de la souscription.

16. Le directeur, après avoir consulté les commissaires, arrêtera le programme de chaque concert.

17. Les frais de chaque concert seront réglés par les commissaires réunis en conseil et présidés par le directeur.

18. Chaque compositeur et exécutant doit présenter sa musique avec les parties copiées, marquées de distance en distance avec des lettres formant renvoi et dûment collationnées. (Ces dernières clauses sont de rigueur pour éviter la perte du temps aux répétitions.)

19. Le directeur peut ordonner l'exécution d'un morceau composé, soit par un maître étranger, soit par un maître français mort, à la condition que ce morceau n'aura pas été exécuté publiquement en France.

20. Le directeur pourra autoriser, s'il le juge à propos, quelques-uns des artistes exécutans les plus distingués, et qui ne seraient pas souscripteurs, à faire entendre dans les concerts de la société des morceaux qui n'auraient pas encore été exécutés publiquement.

21. Le directeur règle la distribution des billets et les signe seul. Le secrétaire peut les signer par délégation.

22. Les souscripteurs amateurs recevront cinq billets de parquet pour chaque séance; le prix de ces places étant de vingt-cinq francs pour les souscripteurs seulement, il remboursera le quart de la souscription à chaque concert.

23. Les sociétaires artistes recevront, outre leur carte d'entrée personnelle, trois billets de galérie des secondes.

24. Il y aura quatre concerts. Le premier aura lieu le jeudi, 16 janvier prochain, à une heure et demie, dans la nouvelle salle du passage du Saumon, qui prendra le titre de la société. Les autres séances se suivront de quinzaine en quinzaine.

25. Le produit de la souscription montera à 5,000 francs, à raison de cinquante souscripteurs; la dépense présumée de chaque concert s'élève à 2,500 fr., le total de la dépense sera donc de 10,000 fr., et le déficit de 5,000 fr. Il y a tout lieu de croire que les recettes des premières séances combleront déjà une certaine partie de ce déficit; mais si par un concours de circonstances que le directeur ne peut pas prévoir et dont il ne peut répondre, les recettes de la porte étaient nulles, il pourrait arriver que les deux derniers concerts n'eussent point lieu, et les souscripteurs n'auraient aucune réclamation à faire.

26. Si, au contraire, les recettes, comme il y a lieu de l'espérer, devenaient sufisantes pour couvrir les frais de chaque séance, le nombre des concerts pourrait aller jusqu'à huit, et les sociétaires conserveraient pour ces séances supplémentairs tous les avantages de leurs souscriptions. (L'exécution de cet article est confiée à la prudence des commissaires réunis en conseil et présidés par le directeur.)

27. Chaque souscripteur artiste prend l'engagement de contribuer gratuitement par son talent à l'exécution des concerts, s'il en est requis par le directeur.

28. Le directeur est le seul juge compétent du talent des *soli*, soit d'instrumens soit de chant. Nul ne pourra exécuter un *solo* qu'avec son autorisation, et sans qu'on puisse se prévaloir du titre de sociétaire.

29. Lorsque les séances seront terminées, s'il y a un *boni*, le directeur sera remboursé du montant de sa souscription personnelle.

30. Dans le cas où il y aurait encore des fonds en caisse, il serait ensuite alloué à chacun des artistes dont il est fait mention à l'article 27 une gratification proportionnée aux services qu'ils auront rendus. (Cette gratification sera réglée par les commissaires réunis en conseil et présidés par le directeur.)

31. Les commissaires seraient ensuite remboursés de leurs souscriptions, en tout ou en partie, par portions égales.

32. Enfin, si après ces divers remboursemens il y avait encore *boni*, chacun des sociétaires artistes serait également remboursé de sa souscription, en tout ou en partie et par portions égales.

33. Les détails administratifs qui n'auront pas été prévus par le présent réglement, seront réglés par le directeur qui prendra l'avis des commissaires.

34. Quinze jours au plus tard après l'expiration des concerts, le directeur présentera ses comptes avec les quittances et pièces à l'appui. La société déléguera trois de ses membres pour les examiner et pour donner décharge au directeur au nom de la société.

35. Les sociétaires compositeurs s'engagent d'honneur à ne point accepter, pour l'avenir, un directeur autre que le fondateur, à moins qu'il ne renonce volontairement à ses fonctions.

36. Lesdits sociétaires compositeurs et exécutans, par le fait de leur souscription, acceptent les conditions du présent réglement et se soumettent à l'autorité du directeur.

Fait à Paris, le 14 octobre 1828.

Le directeur de la société du *Gymnase Lyrique*.

STÉPHEN.

MODÈLE DE SOUSCRIPTION.

Je soussigné après avoir pris connaissance du réglement qui organise et régit la Société du *Gymnase Lyrique*, consens à en faire partie pour une année, et m'engage à verser entre les mains de M. le directeur de ladite société la somme de cent francs, montant de la souscription, aussitôt qu'il m'en fera le demande.

Paris, le 18

Signature du Souscripteur.

NOTA. Cette souscription sera faite sur papier libre; elle sera écrite de la main du souscripteur.

CORRESPONDANCE.

A M. le rédacteur de LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Quand on a lu, comme moi, l'ouvrage de M. Guillet et non Quillet, on se passe bien volontiers de son estime. Mais comme j'attache beaucoup de prix à la vôtre, je ne puis accepter l'absurdité qu'il me prête dans sa réponse. J'ai dit que les accords parfaits des tons *majeur* et *mineur* avaient deux notes communes, et qu'il « fallait être bien « heureux si, au début d'un morceau on rencontrait pré- « cisément la troisième note (*dominante* du ton majeur, « *tonique* du ton mineur) qui constitue la différence; » ce qui veut dire, je crois, que l'on est bien heureux si le morceau commence par un *sol* (dominant du ton majeur) ou par un *la* (tonique du ton mineur). Selon M. Guillet, j'ai prétendu que cette troisième note, qui constitue la différence des accords parfaits *majeur* et *mineur*, est une seule et même note, et il en prend occasion de me faire rudement la leçon. Il paraît que mon critique a besoin qu'on lui donne des conseils sur autre chose que sur la musique.

Je vous demande pardon, Monsieur, d'avoir attiré la polémique de M. Guillet, qui, à son tour, a provoqué cette explication de ma part. Comme je n'avais pas signé mon article, je livre le pauvre *amateur* en auto-da-fé au redoutable professeur. Je n'avais l'intention que de me justifier à vos yeux.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma haute considération, votre très humble et très obéissant serviteur,

L. QUICHERAT.
Agrégé de l'Académie de Paris [1].

Paris, 19 octobre 1828.

(1) Nous ne connaissons pas l'ouvrage de M. Guillet; en insérant dans

BIOGRAPHIE.

Marchand (Louis), organiste, qui eut une grande réputation dans son temps, naquit à Lyon le 2 fevrier 1669 [1], et dut le jour à Jean Marchand, maître de musique, qui lui donna les premières notions de son art. Selon E. Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*), et le Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810 — 1811), Marchand, fort jeune encore et dépourvu de ressources, serait venu à Paris, où le hasard l'aurait conduit chez les jésuites, au collége de Louis-le-Grand, précisément au moment où l'on attendait vainement l'organiste de la maison; le jeune homme offrit de le remplacer, et montra une habileté si rare pour son âge, qu'il fut reçu au collége et obtint les secours nécessaires pour continuer ses études. Mais Titon du Tillet, qui, en général, a fait preuve d'exactitude dans ses notices, dit que Marchand fut reçu organiste à la cathédrale de Nevers, n'ayant encore que quatorze ans, et, dix ans après, remplit la même place à celle d'Auxerre, où il séjourna cinq ou six ans; en sorte qu'il ne serait venu à

la *Revue musicale* les observations critiques auxquelles il a donné lieu, nous avons cru remplir notre devoir, parce que nous pensons que la discussion des méthodes ne peut qu'être utile à la science. Peut-être la sensibilité de M. Guillet s'est montrée trop susceptible dans cette occasion; à son tour, son adversaire nous paraît mettre un peu trop de vivacité dans sa réponse. On peut différer d'opinion en matière de théorie; mais l'estime que d'honnêtes gens se doivent ne saurait s'altérer à propos de dièses ou de bémols.

(*Note du rédacteur.*)

(1) Papillon (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*), qui donne à Marchand les prénoms de *Jean-Louis*, le fait naître à Auxonne; c'est une erreur. Il a confondu notre organiste avec Louis, fils de Pierre Marchand, organiste à Auxonne, né le 10 octobre 1679. Voyez l'acte de naissance de l'un et l'autre dans une lettre d'Amanton à Chardon de la Rochette, insérée au *Magasin encycl.*, 1812, tom. IV, p. 341.

Paris que vers 1697 ou même en 1698, et qu'alors seulement il aurait obtenu la place d'organiste chez les jésuites. Il l'a gardée long-temps, et la réputation qu'il s'y fit lui en procura plusieures autres : il en eut même jusqu'à cinq ou six à la fois. Il obtint l'orgue de la chapelle du roi, à Versailles, et fut décoré du cordon de Saint-Michel. Tout semblait conspirer à assurer sa fortune ; mais son inconduite, son caractère capricieux et bizarre y mirent toujours obstacle, et il finit par se compromettre d'une manière si grave, qu'il fut exilé de France en 1717.

Il se rendit à Dresde, et joua devant le roi de Pologne ; qui goûta son jeu au point de lui offrir la place d'organiste de la cour, avec un traitement considérable. Mais Volumier, alors maître de concert à cette cour, craignant le voisinage d'un pareil antagoniste, et désirant l'éloigner, invita secrètement J.-Sébastien Bach, alors organiste du duc de Weimar, à venir à Dresde, afin de disputer la palme à Marchand. Bach s'y rendit, et assista *incognito* au concert du roi, où Marchand se fit entendre dans un air français qu'il varia, et qui fut fort applaudi. Volumier invita alors Bach à se mettre au clavecin : ce grand artiste y ayant consenti, joua, dit-on, l'air et les variations de Marchand, et y en ajouta douze nouvelles, plus difficiles et plus brillantes que celles de son rival, après quoi il présenta à celui-ci un thème qu'il venait de noter au crayon, en l'invitant à une lutte sur l'orgue ; mais Marchand, effrayé de ce qu'il venait d'entendre, et voulant éviter une défaite complète, n'attendit point le jour fixé, et s'éloigna de Dresde en toute hâte.

Tel est le récit que fait Marpurg de cette anecdote : il l'a tenait de Bach lui-même. Si l'on songe au talent prodigieux de cet homme extraordinaire, si l'on compare ses ouvrages aux misérables œuvres qui nous restent de Marchand, on ne sera point tenté de la révoquer en doute, et l'on sera seulement étonné qu'on ait songé, en Allemagne, à faire une semblable comparaison. Marchand pouvait avoir une exécution brillante, mais ses idées sont triviales, son harmonie pauvre et incorrecte ; il n'avait d'ailleurs

que des notions fort inexactes du style fugué, sans lequel on ne saurait produire de grands effets sur l'orgue; enfin il ressemblait à tous les organistes français qui ont eu de la réputation, et qui, si l'on excepte François Couperin, appelé *le grand*, n'ont rien laissé qui soit digne de passer à la postérité.

De retour à Paris, la réputation de Marchand s'accrut au point qu'on se croyait obligé de prendre de ses leçons pour être compté parmi les gens du goût. Quoiqu'il se fît payer un louis par leçon, le nombre de ses élèves était si grand qu'on assure qu'il avait loué des appartemens dans vingt quartiers différens, ne demeurant guère qu'un mois dans chacun, et changeant selon la convenance de ses élèves, ou plutôt selon ses caprices. Mais, quoique son revenu s'élevât de cette manière à près de dix louis par jour, il ne put suffire à ces folles dépenses, et il mourut dans la misère, le 17 février 1732. Sept ans auparavant il avait été blessé au bras gauche, mais il continua néanmoins à toucher de l'orgue avec la main droite, en se servant des pédales pour la basse. On a de lui: 1° un livre de pièces de clavecin (in-4°, Paris, Ballard, 1705); 2° deux livres de pièces de clavecin, dédiés au roi, (in-4°, 1718); 3° douze sonates pour flûte traversière et basse continue; 4° un livre de pièces d'orgue, gravé; 5° la musique de l'opéra intitulé *Pyrame et Thisbé*: cette pièce n'a jamais été représentée. Le portrait de Marchand, gravé de Dupuis, d'après Robert, est dans la collection d'Odieuvre.

NOUVELLES DE PARIS.

Il n'est point de *dilettante* si dévoué à ses habitudes qui ne convienne que malgré la brillante imagination empreinte dans la musique du *Barbier*, de la *Cenerentola*, de *la Donna del Lago*, d'*Otello* et de *Semiramide*, dix années des mêmes jouissances non interrompues ont

un peu calmé son enthousiasme. S'il osait, il demanderait autre chose ; mais dans la crainte de se compromettre, il se borne à s'éloigner sans bruit du temple de ses anciens plaisirs, en attendant qu'on lui donne du nouveau.

Du nouveau! c'est bientôt dit. M. Laurent aussi voudrait bien en avoir; mais si l'on excepte le *Pirate* de Bellini, où il paraît certain qu'il y a de fort belles choses, ce pauvre M. Laurent serait fort embarrassé pour trouver dans le peu de nouveautés qui ont vu le jour en Italie, depuis deux ou trois ans, quelque opéra présentable pour les abonnés. Le public parisien n'est pas facile à contenter ; ce ne sont point des pièces à la Donizetti, à la Vaccai, et autres musiciens de même force qui peuvent le satisfaire. Les essais qu'on a faits de *la Pastorella Feudataria* et autres choses de même genre ne sont point encourageans.

Dans l'impossibilité de trouver ce *nouveau* qu'on lui demande, M. Laurent en fait faire, ce qui, du moins, prouve de la bonne volonté. Un jeune auteur, qui, comme tant d'autres, végétait dans une carrière où il a débuté par des succès académiques, M. Halevy, s'est chargé de mettre en musique un opéra en trois actes, dont le sujet est pris dans le ballet de *Clari*. Il y a dans ce sujet assez de dramatique pour exciter la verve d'un musicien : Mme Malibran doit jouer le principal personnage ; les autres rôles sont distribués convenablement : en voilà plus qu'il ne faut pour réussir, avec de bonne musique. Nous félicitons M. Halevy sur son entreprise. Au Théâtre Italien, point de gêne pour les développemens de la musique, point de ces convenances théâtrales qui rétrécissent le domaine du musicien ; on y est au contraire disposé à lui passer toutes les licences qu'il veut prendre, pourvu qu'il les justifie par d'heureuses inspirations. Nous le répétons, c'est un coup de partie pour M. Halevy ; s'il réussit, son sort est assuré. Le succès d'une semblable entreprise serait aussi non-seulement honorable pour le directeur du Théâtre Italien qui aura ouvert une route nouvelle à nos jeunes compositeurs, mais en même temps profitable.

Il y aura bien quelque prévention, quelque incertitude

dans les jugemens qu'on portera du nouvel opéra. D'abord l'auteur n'est pas italien; et puis on ne le connaît pas. Le dilettante, forcé de consulter son goût sans avoir la garantie d'un nom, sera fort empêché; le premier soir, il pourra donc arriver que chacun se taise pour écouter son voisin, qui ne dira mot; mais, au bout de quelque jours, les habiles auront parlé, on saura à quoi s'en tenir, et si l'ouvrage est bon, personne ne craindra de l'avouer. Remarquez que cette incertitude des jugemens impose l'obligation de monter les ouvrages avec soin et par les premiers sujets; avec des chanteurs du second ou du troisième ordre, il n'y a point de ressource pour un opéra qui n'est point soutenu par un nom imposant de musicien.

— Une indisposition prolongée de Chollet a arrêté les représentations de *la Violette* au théâtre de l'Opéra-Comique. Cette interruption est un véritable malheur pour l'entreprise, qui se voit forcée de rentrer dans son ancien répertoire et dans la nullité des recettes qui en est la conséquence. De pareils événemens sont communs dans les théâtres lyriques, et prouvent la nécessité de ne pas borner le personnel à un premier sujet pour chaque emploi. Il paraît que cette indisposition de Chollet arrête les répétitions des autres ouvrages.

COURS DE MUSIQUE DE M. PANSERON.

CLASSE DE CHANT ET DE VOCALISATION, DE SOLFÉGE ET D'ACCOMPAGNEMENT DE LA PARTITION.

Les approches de l'hiver raniment les travaux des arts, et particulièrement de la musique; c'est dans cette saison qu'on regagne le temps perdu pour l'étude, et qu'on substitue les plaisirs des salons à ceux de la campagne. Partout on fait de la musique; partout on chante, on accompagne. Les amateurs ne sont pas moins jaloux de briller dans les concerts de société que les musiciens de profes-

sion; mais pour briller il faut acquérir du talent, ou cultiver celui qu'on a. Rien de plus commode qu'un cours fait par un bon professeur pour atteindre à ce double but, maintenant surtout qu'on aime à apprendre promptement et à faire vite ce qu'on fait. Etes-vous consciencieux? Voulez-vous savoir à fond? Le maître saisit votre allure et vous traite en conséquence. Ne voulez-vous que vous faire applaudir à peu de frais, et avoir l'air seulement de déchiffrer ce que vous aurez appris par cœur? En homme qui sait son monde, le même professeur va vous donner un vernis brillant qui cachera la médiocrité de votre savoir; il vous inculquera l'aplomb du talent, *les grâces de l'état*, et depuis la romance jusqu'à la cavatine du *Barbier* ou de la *Cenerentola*, depuis le nocturne jusqu'au duo d'*Otello* ou de *Sémiramide*, vous pourrez tous aborder avec autant de sécurité que si vous étiez Bordogni, Zucchelli ou même Mme Mallibran.

Nul n'est plus propre à opérer de ces métamorphoses que M. Panseron, car il est à la fois musicien solide et professeur *fashionable*. Continuellement en exercice, il sait également bien le fond du métier et la *fioriture* à la mode. Aussi ses cours ont-ils une vogue peu commune. Ils sont divisés de la manière suivante :

1° Classe de chant, de vocalisation et de solfège pour les dames, les lundi et jeudi soir, de sept à neuf heures.

2° Classe de chant, de vocalisation et de solfège pour les hommes, les mardi et vendredi de sept à neuf heures du soir.

3° Classe d'ensemble pour les dames et les hommes, les mercredi et samedi soir, de sept heures à neuf heures.

4° Classe d'accompagnement de la partition pour les dames, les mardi et samedi matin, de dix heures à midi.

La durée de chaque classe sera de deux heures.

Le prix est de 25 fr. par mois pour chaque classe.

Le premier mois se paie d'avance.

Les cours ouvriront lundi 3 novembre 1828.

S'adresser pour se faire inscrire, chez M. Panseron, boulevard Italien, n° 4, tous les jours avant midi.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Hanovre. M. Gay qui chantait précédemment à Leipsick, a débuté dans cette ville par le rôle de *Telasco,* dans *Fernand Cortez* de Spontini. Sa voix est un bariton d'une bonne qualité, son style ne manque pas de pureté et son jeu annonce un acteur intelligent. Il a été favorablement accueilli par le public.

Jean de Paris et *Otello* ont été joués avec succès après Oberon. Mlle Huber, fille de la célèbre actrice Mme Huber, a débuté dans cette dernière pièce par le rôle de Fatime. Ce rôle a paru peu proportionné à la faiblesse de ses moyens; mais comme elle éprouvait une crainte excessive, il n'a pas été possible de juger avec certitude de sa voix ni de son talent.

Munich. *Ronconi*, chanteur excellent de l'ancienne école et professeur distingué, vient de quitter cette ville, après dix ans de séjour, pour retourner à Milan. Nous ignorons s'il doit y prendre la place qui était précédemment occupée par M. Banderoli au conservatoire impérial. Les leçons de ce professeur ont formé trois des plus célèbres cantatrices de l'Allemagne, Mme Sigl-Vespermann, Mlle Schechner et Mme Morald-Pellegrini. En témoignage de leur estime, les artistes de Munich lui ont donné une fête musicale d'adieu dans la salle de l'Odéon; cette fête consistait en un concert où beaucoup d'élèves de ce professeur habile étaient réunis.

Verceil. Le passage du roi et de la reine de Sardaigne dans cette ville, a donné lieu à des fêtes où l'on a représenté la *Zelmira* de Rossini. L'exécution générale de cet ouvrage a été satisfaisante. On cite particulièrement avec éloge la Monticelli (*Zelmira*), Binaghi (*Antenore*), et la Padovani (*Emma*). Les chœurs et l'orchestre se sont également distingués par la correction de leur exécution. Le spectacle a commencé par une cantate, composée ex-

pressément par M. Frasi, ancien élève du Conservatoire de Milan.

Milan. *L'Ajo nell'imbarazzo* de Donizetti ayant été joué sans succès au théâtre della Scala, le 8 de ce mois, on a été obligé d'y substituer le lendemain le premier acte de la *Cenerentola*, et le second acte du *Maldicente*, qui a obtenu grace auprès des spectateurs, à cause de l'excellent duo de Guglielmi, supérieurement chanté par Mlle Ungher et par Lablache.

On annonce que Mlle Ferlotti, avant de paraître dans le nouvel opéra de Coccia, débutera dans la *Pastorella Feudataria*, qui fut aussi son rôle de début à Paris. Le climat de la France ne convenait pas à cette cantatrice; elle y avait perdu une partie de ses moyens; mais l'air natal lui en a rendu l'exercice.

— La composition de la troupe chantante de Trieste pour le Carnaval de 1828-29, sera celle ci : Amalie Brambilla, *prima donna assoluta*, Jean Storti, *primo tenore*, Jean Giordani, *primo basso cantante*, Clémentine Lang, autre *prima donna*, et Dominique Remorini, autre *primo basso*.

— Deux lettres arrivées à Milan démentent les nouvelles de la mort de Spohr et de Paganini, qu'on avait répandues depuis peu. Ce dernier est encore aux bains de Carlsbad.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

L'École pratique d'orgue, méthode transcendante formée de la réunion de plusieurs recueils, offrant une série graduée de pièces de tout genre propres à l'étude de cet instrument, par M. Ch. H. Rink, organiste de la cour et chanteur de la chambre de S. A. monseigneur le grand-duc de Hesse à Darmstadt, traduit de l'allemand pour servir à l'enseignement des élèves de l'institution royale de musique religieuse, dédiée à M. le vicomte de Larochefoucault,

aide-de-camp du roi, chargé du département des Beaux-Arts, par M. A. Choron, directeur de l'institution royale de musique religieuse. Prix : 50 francs.

Paris, chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 6, au premier.

La France eut autrefois des organistes renommés tels que les Couperin, Rameau, Marchand, Calviere, Daquin, et plus tard Séjan; cependant, lorsqu'on examine les œuvres de ces artistes, on est frappé de leur médiocrité, et l'on acquiert la certitude qu'ils ont ignoré le véritable style de l'orgue, et qu'ils n'ont dû leur réputation qu'à la perfection de leur jeu et à la connaissance profonde qu'ils avaient des ressources de l'instrument. J'excepte cependant de cette critique Couperin, non celui qu'on a appelé *le grand*, mais son oncle, François Couperin, bien supérieur à lui comme organiste, et dont j'ai vu quelques pièces manuscrites dignes de Jean Gaspard de Kerl et de Froberger.

Pour former de savans organistes, tels que l'Italie et l'Allemagne en ont possédés, il faut des études scientifiques qu'on ne pouvait faire en France avant l'établissement du conservatoire, et ces études ont besoin d'être dirigées dans une application particulière, convenable à la nature de l'instrument. Il n'est donc point étonnant que nous n'ayons point de bonne musique française pour l'orgue : mais cette pénurie est malheureusement à la fois cause et effet; faute de modèles, les organistes français restent dans la mauvaise route qui est de tradition parmi eux, et ne songeat même pas qu'on peut faire autrement. Gablieli, Frescobaldi, Scheibe, Froberger, Kerl, Buxtehude sont des noms inconnus pour eux; les œuvres immortelles de J.-S. Bach n'ont jamais frappé leurs regards, et les eussent-ils à leur disposition, ils n'en seraient guère plus avancés, car l'excessive difficulté de ces ouvrages ne leur laisserait pas même l'espoir de les jouer un jour, n'y ayant pas été préparés par des choses plus faciles, mais d'un bon style. Martini, ancien inspecteur du Conservatoire, avait été frappé de cette considération lorsqu'il entreprit la traduc-

tion de l'école d'orgue de Kneclet, qu'il a donnée sans façon sous son nom. Mais il ne sut pas arranger cet ouvrage pour les orgues françaises, dont la déposition est différente des orgues allemandes; il se servit d'une foule de termes et de noms de jeux qui sont inconnus à nos organistes, en sorte que son livre ne fut d'aucune utilité. Le style de Knecht est d'ailleurs trop lâche pour être proposé comme modèle, et parmi tant de bons ouvrages, c'était mal choisir que de prendre le sien.

Après cette publication de Martini, les choses restèrent dans leur état ordinaire et l'orgue ne fut pas cultivé avec plus de soin. Cependant, à mesure que la population se familiarise avec la musique, le besoin de réformer l'art des organistes se fait sentir davantage: le moment est même venu où des jeunes gens élevés dans un meilleur système que par le passé, ayant succédé à d'anciens routiniers, désirent eux-mêmes se livrer à des études sérieuses et demandent à grands cris qu'on leur en fournisse les moyens. C'est pour satisfaire à ce désir exprimé de toutes parts, que M. Choron à conçu l'idée de publier une édition française de l'*École pratique d'orgue* de Rink, et c'est un véritable service qu'il vient de rendre aux organistes français.

Rink n'est point un homme de génie comme quelques-uns des grands organistes qui ont honoré l'Allemagne; mais il possède les bonnes traditions de cette belle école, et ses œuvres renferment tous les élémens d'un bon style. Élève de Kittel, qui l'avait été de J.-S. Bach, il a reçu dans sa jeunesse les impressions d'une manière grande et large qu'il a seulement *modernisée* par l'application de quelques-unes des formes de l'harmonie moderne. La distribution de son école d'orgue est sagement conçue; l'ordonnance en est bien élémentaire, et me semble propre à conduire graduellement les jeunes organistes à aborder les grandes difficultés des ouvrages de Bach et de Hændel. Peut-être aurait-il pu traiter les trente-six premiers préludes élémentaires dans un style plus élégant, et se dispenser d'y faire entrer des marches d'harmonie de-

venues communes et usées; mais à ce défaut près, ces mêmes préludes sont bien gradués et d'une forme convenable. Ils sont suivis de trente autres préludes plus étendus et plus forts, dans tous les tons majeurs et mineurs, avec l'indication des jeux convenables à chacun d'eux, et cette indication est faite de manière à convenir aux orgues françaises comme aux allemandes. Ces préludes terminent la première partie.

La seconde renferme une instruction abrégée sur l'art de jouer la pédale, et douze chorals variés où cette même pédale est employée. C'est ici le lieu de faire remarquer qu'il est temps que les facteurs d'orgues français changent la disposition de leur clavier de pédales. Jusqu'ici, ils ont si peu écarté les touches que tous les organistes français ont été forcés de les jouer avec la seule pointe du pied, ce qui les oblige à détacher toutes les notes et les empêche de lier leur jeu, ce qui a restreint l'usage de la pédale à des cas fort rares, tandis que les Allemands font avec les pieds une partie aussi travaillée qu'on pourrait la faire avec la main gauche.

La troisième partie de la méthode de Rink renferme quinze pièces avec des changemens de claviers; la quatrième, quinze pièces fuguées avec les mêmes changemens; la cinquième est destinée à conduire l'élève à la connaissance des effets de l'orgue et du jeu d'expression; enfin la sixième contient des préludes et fugues dans le style sévère.

On ne peut que louer une semblable disposition, qui renferme tous les élémens de l'art de toucher l'orgue. Une seule chose y manque, c'est une instruction sur la structure de l'orgue, sur son mécanisme, et sur son emploi. L'auteur et le traducteur l'ont senti : le premier s'est borné à renvoyer à d'autres ouvrages qui traitent de cette partie essentielle des connaissances de l'organiste; le second a voulu réparer cette omission, et a traduit pour cela l'ouvrage élémentaire de Werner, qui servira d'introduction à celui de Rink, et qu'on pourra y réunir. Voici ce qu'en dit M. Choron dans un avertissement :

« Il eût été, en effet, nécessaire, comme le reconnaît « l'auteur, de placer en tête de cet ouvrage, pour complé- « ter l'enseignement, une instruction sur la structure de « l'orgue, sur le mécanisme et l'emploi de cet instrument. « Mais, comme il le déclare aussi lui-même, cette tâche a « déjà été remplie d'une manière plus ou moins satisfai- « sante par divers écrivains qui ont publié avant lui. Nous « avons examiné avec attention les ouvrages auxquels il « renvoie ; ils nous ont tous paru fort bien faits et dignes « de l'estime dont ils jouissent. Mais il nous a semblé que « l'ouvrage élémentaire publié par M. Werner, sous le titre « d'*école d'orgue, ou instruction à l'étude et à l'emploi* « *de cet instrument*, possédait au plus haut degré les « qualités que l'on peut désirer dans un ouvrage de ce « genre et qui, dans la circonstance actuelle, devaient « décider notre choix. Nous l'avons donc fait passer dans « notre langue, et nous l'avons fait exécuter dans le « même format que celui-ci, de manière à ce qu'il puisse « être acquis séparément ou placé en tête de ce recueil, « pour y tenir lieu d'introduction. Dans ce dernier cas, la « réunion de ces deux ouvrages, l'un élémentaire, l'autre « transcendant, formera un cours complet et régulier « d'études de l'instrument. »

L'exécution typographique de l'ouvrage de Rink est belle et soignée ; on ne peut que louer l'éditeur qui l'a dirigée ; je lui ferai seulement une chicane de peu d'importance ; c'est qu'il a traduit partout *Stimme* par *voix*, et que ce mot, lorsqu'il s'agit de musique instrumentale signifie *partie*, comme, à propos de l'orgue, il designe les jeux.

FÉTIS.

ANNONCES.

Fidelio, grand opéra composé par L. Van Beethoven, arrangé pour piano et violon, par Alex. Brand, deux parties, 25 fr. La première partie seule, 15 fr.; la seconde, 12 fr.

— *Grand trio* pour trois flûtes, composé par F. Kuhlau, op. 90. prix, 7 fr. 50 c. Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1; Mayence, chez les mêmes; Anvers, chez A. Schott.

— *Huitième fantaisie brillante* pour le piano, sur deux thèmes suisses, chantés par Mme Stockhausen, composée par Ch. Chaulieu, op. 63. prix 7 fr. 50 c.

— *T'is the last rose of summer*, mélodie écossaise, précédée d'une introduction variée pour la flûte, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, dédiée à sir Walter Scott, baronnet, etc. Par J. Guillou, première flûte de la chapelle du roi, flûte solo de l'Académie royale de musique, membre de l'école royale. (A défaut d'orchestre, il y a une partie de piano). Œuvre 25, quatrième air varié. Prix, avec orchestre, 12 fr.; avec quatuor, 9 fr.; avec acc. de piano, 6 fr.

— *Introduction et Rondo* pour le piano-forté, dédié à M. Latour, pianiste du roi d'Angleterre, par Henry Karr. Prix : 5 fr. 50 c.

— *La jeune Indienne*, fantaisie pour le piano, dédiée à Mlle Clémentine de la Morre, par Henry Karr, op. 228. Prix : 6 fr.

— *La Muette de Portici*, romance dédiée à Mlle Noblet, par Panseron.

— *L'union des Sarcelles*, romance, par le même.

Tous ces ouvrages viennent d'être mis en vente chez Launer, successeur de Carli, premier éditeur de la collection complète des œuvres de Rossini, boulevard Montmartre, n° 14.

— Variations brillantes pour le piano sur un motif original, dédiées à M. J.-P. Pixis, et composées par Ch. Simonin, œuvre 5. Prix : 6 fr.

Paris, chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Mathilde de Guise, opéra de J.-N. Hummel, arrangé pour le piano, vient d'être publié par Peters, éditeur de musique à Leipsick, avec les paroles italiennes et allemandes.

—*Satira contra el furor filarmonico, ó mas bien contra los que desprecian el teatro espanol, su autor D. Manuel Breton de los Herreros* (satire contre la manie de la musique, et contre ceux qui déprécient le théâtre espagnol, par D. Manuel Breton de los Herreros), Madrid, 1828, en la libreria de Perez.

AVIS.

MM. Pleyel et comp., éditeurs de musique, boulevard Montmartre, viennent d'acquérir la propriété du solfège de M. Fétis. Désormais, il faudra s'adresser à cette maison pour se procurer cet ouvrage. Nous profitons de l'occasion de cette annonce pour rappeler à nos lecteurs les avantages que présente aux professeurs et aux élèves la rédaction de ce livre élémentaire.

Trouver dans l'enseignement une disposition des objets tels qu'ils se présentent naturellement à l'esprit, et qu'ils se classent sans effort dans la mémoire, est la difficulté radicale dans une science semblable à la musique, où toutes les notions paraissent complexes au premier abord. C'est cette disposition que M. Fétis a cru rencontrer dans la division de son ouvrage en trois sections principales : 1° la connaissance de l'intonation, 2° celle de la mesure ou de la division du temps; 3° la combinaison de ces deux élémens. Cette division naturelle est suivie dans le classe-

ment des leçons de solfège comme dans l'exposé des principes. Par exemple, pour ne point préoccuper l'attention des élèves de plusieurs difficultés simultanées, les leçons qui ont pour objet de former l'oreille et la voix à l'intonation sont dégagées de toute considération de division de valeurs de temps; toutes celles qui se rapportent à la connaissance des mesures et de la division des temps sont en *ut:* la classification des tons et des modes vient ensuite, et l'ouvrage se termine par des exercices sur la diversité des clés.

M. Fétis s'est appliqué aussi à renfermer tous les exercices dans les bornes naturelles des voix, avantage qu'on ne trouve dans aucun des anciens solfèges; enfin il a substitué un accompagnement de piano aux basses chiffrées dont les notions ne sont pas généralement répandues dans les départemens. Le succès d'un ouvrage semblable ne peut s'obtenir qu'avec le temps; mais on a lieu de croire que quand la routine et l'habitude auront été vaincues, l'usage de ce solfège deviendra général.

Le prix est de 24 francs.

— Les mêmes éditeurs mettront en vente d'ici au 16 novembre prochain, un autre ouvrage d'un genre neuf, intitulé : *Traité de l'accompagnement de la partition*, par M. Fétis. Tout ce qui concerne l'art de diriger les yeux sur une partition, d'en saisir l'ensemble, d'en concevoir l'esprit et de la traduire sur le clavier, en ayant égard à la nature de l'instrument qui remplace l'orchestre, a été traité en détail et avec soin dans cet ouvrage.

LETTRE

SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

Un professeur de l'École royale de musique a reçu d'un de ses élèves, qui voyage en ce moment en Italie, la lettre suivante, qui nous a paru contenir quelques détails intéressans sur l'état actuel de la musique italienne; nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en transcrivant ici cette lettre, qui a été écrite par un amateur instruit et bon juge en musique.

Rome, 20 septembre 1828, Naples, 4 octobre,
et Rome, 11 octobre.

Vous avez désiré, mon cher maître, des détails sur la musique en Italie; comme c'est un moyen de me rappeler à votre souvenir et en même temps de m'occuper d'un art que j'aime, comme vous le savez, je m'empresse, autant que le temps me le permet, de satisfaire votre curiosité. Ma lettre, commencée à Rome, me suivra à Naples, reviendra avec moi à Rome, se grossira de tout ce que j'aurai recueilli, et de là arrivera aux bords de la Seine.

C'est à Gênes, pour la première fois, que j'ai entendu de la musique italienne. A Turin, la troupe arrivait, et allait donner *Matilde de Shabran;* mais les représentations n'étaient pas encore commencées; à mon retour je pourrai y assister et vous rendre compte de l'effet de cet ouvrage. Je ne vous parle de Gênes que pour ordre, car tout y était pauvre et misérable. C'est à Lucques que j'ai entendu réellement un opéra : on y donnait *Il Trionfo della Croce,* ouvrage de Pacini, qui m'a semblé avoir peu de mérite intrinsèque. L'orchestre, composé en très grande partie d'amateurs, suivant l'usage des villes d'Italie du second ordre, y est assez bon ; il a de la précision; la vigueur lui manque un peu; les instrumens à vent, sauf la

flûte et le premier cor, sont fort médiocres. J'ai commencé dans cette ville à remarquer dans l'orchestre un usage vicieux, suivant moi, et que j'ai vu depuis se reproduire, celui adopté par la basse qui accompagne le récitatif, d'ajouter aux accords qu'il frappe des fioritures improvisées qui sont souvent fort loin d'être de bon goût, et ont le désavantage d'interrompre la marche suivie par le compositeur. Les chœurs, à Lucques, étaient fort bons, quant à la précision et à la justesse d'intonation; mais ils sont sans aucune espèce de nuances, et tous, hommes et femmes, crient *à tue-tête*, même en accompagnant les airs et en frappant les notes détachées qui soutiennent la phrase musicale que chante le musicien récitant. Cette troupe, qui jouit en Toscane d'une assez grande réputation, est bien inférieure à tout ce que nous avons eu à Paris. Une femme, *la Lorenzani*, qui chante le contralto, a du talent; sa voix est un peu dure, mais en général sa vocalisation est bonne, son intonation juste, et, dans sa manière, il y a du nerf et de l'action; à tout prendre c'est un bon sujet. La prima donna, la Grisi, que l'on porte aux nues, et qu'on applaudit à tout rompre, a la voix mal posée; elle ne vocalise pas bien, elle attaque mollement la note, par conséquent pas toujours juste. D'ailleurs, ses moyens sont faibles, et elle est hors d'état de lutter contre un orchestre un peu nombreux, dans un morceau qui demanderait de la vigueur, et quant à ceux où il ne faut que de la grace, sa méthode n'est pas assez sûre pour qu'elle y réussisse (à mon gré du moins). Mais en Italie on est d'une extrême indulgence; c'est ainsi que le premier ténor *Reina*, y jouit d'une réputation qu'une simple représentation ruinerait de fond en comble chez nous; c'est un homme dont je ne puis rien dire, si ce n'est que je connais vingt personnes, artistes ou amateurs, qui chantent mieux que lui. *Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.* Voilà une troupe d'expédiée. Je ne vous parle pas de l'ouvrage fait sur le patron de Rossini, et dans lequel j'ai trouvé des chœurs bien faits, et un entr'acte bien indiqué; mais malheureusement Pacini ne l'a pas developpé :

il a eu tort. C'est une prière dont la ritournelle, sur le *Corno di bassetto*, annonçait quelque chose de très bon, et qui s'est borné à un air de soprano rétréci et sans couleur, et suivi d'un chœur de femmes aussi pâle que leurs robes blanches.

Avant de quitter Lucques, je crois devoir ici vous faire part d'une observation que j'ai eu occasion de faire partout; c'est que tout le monde abuse maintenant du moyen d'effet employé par Rossini en mettant *la banda su'l palco*; c'est à présent un bruit de grosse caisse, de cymbales, et surtout des trompettes, qui, en Italie, sont infiniment plus retentissantes que les nôtres, et qu'on emploie à profusion, soit dans les orchestres, soit dans les musiques militaires. En général elles sont fort justes, quant à l'intonation; mais, bien qu'on connaisse ici le système de clefs adaptées au corps de l'instrument, et qui permettent au musicien de faire les traits, ce système est loin d'être arrivé à la perfection du nôtre, et le son est toujours criard et domine sur tout l'orchestre, qui ne peut opposer à trois ou quatre trompettes de cette force que six violons et le reste en proportion.

A Florence, on joue l'opéra sur deux théâtres, le *théâtre neuf*, et le *théâtre Goldoni*. La troupe du premier, qui joue *Julietta e Romeo* de Vaccaj, ne vaut pas la peine qu'on en parle; on y attend avec empressement celle que je viens de quitter à Lucques, et que vous connaissez déjà par mon récit. Au théâtre Goldoni, j'ai entendu *Tebaldo ed Isolina;* le rôle de *Tebaldo* est chanté par Mme Casimir Ney de Paris, mieux que je ne m'y serais attendu; vous la connaissez, il est inutile d'en parler. La *prima Donna*, dont je me suis peu soucié de savoir le nom, est complètement mauvaise, quoique le parterre florentin l'ait écrasée de bravos et l'ait fait reparaître avec Mme Casimir et Crivelli, qui chante le ténor, si toutefois j'ose dire qu'il chante cette partie. Ce malheureux Crivelli n'a plus même les débris d'un beau talent; sa voix, qui pousse à la basse, ne peut plus s'élever; quand il passe le *mi*, il fait des efforts terribles; tous ses traits sont natu-

rellement ramenés par lui à l'octave basse; cependant il a chanté assez franchement le duo *ombre terribili*. Son air a été tout-à-fait manqué, quoiqu'il ait été obligé de reparaître après l'avoir chanté. Au troisième acte, il y a une décoration magnifique; c'est ce que j'ai vu de mieux dans l'ouvrage; cette décoration paraît avoir inspiré Mme Casimir, qui a fort bien dit la première partie et la fin de sa romance.

Si à la scène j'ai trouvé peu de chose de bien, en revanche j'ai rencontré dans une jeune personne, fille de la comtesse Testa, à laquelle j'ai été présenté, un des beaux talens qu'on puisse entendre. Elle est élève de Velluti et de Ceccherini, premier ténor du grand duc de Toscane, que j'ai entendu fort bien chanter à une messe solennelle en musique (Ceccherini donne seulement des leçons et ne chante pas au théâtre). Mlle Caroline Testa fait honneur à ses maîtres; elle a une voix de contr'alto magnifique, une grande et belle expression, qui ne tombe pas dans la charge; et ce qu'il y a de mieux, c'est qu'elle est très aimable.

Ce matin, le 22, j'ai entendu à Saint-Eustache une messe en musique exécutée par la chapelle papale; l'exécution était fort bonne; cependant la chapelle du roi de France vaut certainement mieux sous le rapport instrumental et vocal, sauf l'article des castrats qui nous manquent. Ces voix vibrent plus que celles des femmes, et leur effet ne me semble remplacé par rien; il faut les entendre pour juger de l'effet qu'elles produisent. Deux de ces individus chantant le soprano primo, et autant de contraltos, suffisent pour balancer la puissance de moyens de six ténors et d'autant de basses; mais il faut les entendre à une certaine distance; de près ces voix indéfinissables attaquent les nerfs. J'ai entendu ce matin ces mêmes artistes à la béatification d'une sainte à Saint-Pierre; j'ai été très content de l'effet général de la musique. Je me réserve de vous parler de la fête à Paris, il faudrait trop de détails.

Hier soir j'ai été au théâtre *Valle* entendre l'*Italienne à Alger*: mauvaise exécution, ouverture lourdement dite.

Le ténor avait des intentions musicales; mais sa voix le trahissait; il a fait des jolies choses dans son air : *languir per una bella*, et dans le duo. Mustafa n'est pas mauvais, mais ne mérite pas de mention honorable; les femmes et les chœurs sont détestables. Au retour je vous parlerai de David et de la *Zelmira*, qu'on dit montée avec soin. Adieu, mon cher maître, je pars demain à quatre heures du matin pour Naples.

Naples est la ville des enchantemens; sous le rapport pittoresque, rien ne peut lui être comparé; aussi aurai-je de longues causeries à vous en faire; maintenant je ne parle que de la musique. Au *Fondo*, j'ai entendu l'*Agnese* de Paër assez bien montée, Tamburini et la Tosi chantaient les principaux rôles. Tamburini m'a fait le plus grand plaisir, sous le double rapport du chant et de l'action dramatique; sa voix est un baryton plutôt qu'une basse; il attaque franchement et avec facilité le *mi* et le *fa* en haut. Sa manière de phraser est très bonne et pleine de goût. Comme acteur, il est impossible de mettre plus de vérité dans son jeu; sa folie est parfaitement juste et fortement marquée sans charge; la Tosi a du talent, sans doute, mais je l'ai trouvée au-dessous de sa réputation. Sa voix est presque toujours légèrement au-dessous de la note; pourtant on ne peut pas dire qu'elle chante faux; c'est le je ne sais quoi indéfinissable que vous comprendrez, je n'en doute pas. Elle a d'ailleurs de la chaleur, et elle chante bien, mais elle ne m'a pas fait un très grand plaisir.

A *San Carlo*, dont l'orchestre excellent mérite une mention très honorable, j'ai entendu *le Pirate* de Bellini, opéra absurde, où l'on trouve quelques jolis morceaux, un duo de soprano et tenor, un chœur, quelques parties du finale du premier acte, et surtout un air qui termine la pièce, admirablement chanté par Rubini, que vous connaissez. Dans cet opéra, il remplit le principal rôle; sa femme, Mlle Chaumel (*la Comelli*), le seconde assez bien, et le rôle de basse est chanté par un jeune Napolitain nommé *Tattu*, qui a une belle voix, mais auquel il manque bien des choses encore. Les chœurs sont bons; l'orchestre nombreux est in-

telligent; il accompagne fort bien; le nerf et le feu sont peut-être ce qui lui manque le plus sensiblement. Cependant je l'ai entendu depuis plusieurs fois accompagner *le Siége de Corinthe*, et j'ai dû revenir sur cette première opinion. Cet opéra est monté avec soin; je l'ai vu la première fois pour la fête du roi; Saint-Charles était ce jour-là dans toute sa splendeur; l'illumination était complète; les loges, garnies de spectatrices éblouissantes de diamans, etc., etc. Tamburini chantait le rôle de *Mahomet*, Rubini celui de *Néoclès*, et la Tosi celui de *Palmire*; l'exécution a été fort bonne. Tamburini a chanté à merveille son air: *a Maometto intorno venite, o figli miei*. Quoique sa voix ne soit pas extrêmement mordante dans les cordes basses, elle a cependant du corps et se fait entendre parfaitement; il est un peu petit cependant pour représenter le maître de l'Orient, qui devrait avoir au moins six pieds. La Tosi a chanté fort juste tout son rôle, et l'exécution générale m'a semblé fort satisfaisante. Je quitte Naples avec une bonne idée, et bien méritée, du théâtre Saint-Charles; mais j'avoue que je suis loin de le regarder, comme le font les Italiens, comme la patrie de la musique, hors de laquelle rien de bien. Nous faisons, sinon beaucoup mieux, au moins d'une façon généralement meilleure, et surtout nous avons un ensemble qu'on ne trouve certainement pas ici. A côté d'un sujet distingué, on trouve dans ce pays moins que des médiocrités, et ceux-ci sont tellement pénétrés de leur peu de mérite, qu'ils ne font aucun effort pour ramener l'attention qu'on leur refuse absolument; aussi n'entend-on guère que des fragmens d'opéras.

Enfin, j'ai entendu hier (11 octobre) à Rome le fameux David dans la *Zelmira* de Rossini; et, faut-il le dire? il ne m'a fait aucun plaisir. Sa voix semble ruinée; il ne peut plus à peine faire entendre les notes du *medium*; il se réfugie dans la voix de tête, et porte tous ses traits, tous ses ornemens (dont il abuse) à l'octave aiguë, ce qui le fait ressembler exactement à un des castrats de la musique du pape: la qualité de sa voix de tête étant

extrêmement timbrée. Cette similitude parfaite a quelque chose de désagréable; mais ce qui l'est davantage, c'est que David est toujours au-dessous de la note, ce qui est sensible d'une manière fâcheuse, surtout dans le récitatif, où l'accord que frappent les basses se trouve toujours à un demi-ton plus haut que la phrase musicale qui finit. Malgré cela, les romains l'écrasent d'applaudissemens; et si je n'écrivais à un Français, je n'oserais pas proférer des blasphèmes qui me feraient lapider ici.

L'exécution du reste de l'ouvrage est molle, sans effet, sans aucune espèce de vigueur, ni dans l'orchestre, ni dans les chanteurs, ni dans les chœurs qui, hier, ont été d'une discordance à faire frémir. Nous avons été régalés d'un solo de cor anglais à la ritournelle et à l'accompagnement du premier air de *Zelmire;* c'était une chose incroyable; il semblait que l'artiste soufflât dans une coloquinte. Vidal (le violon), que j'ai rencontré le soir, était stupéfait d'une qualité de son de cette nature; je savais que ce brave garçon était en Italie, et j'ai été enchanté de le trouver.

Excusez-moi, mon cher maître, sur le décousu et le peu d'intérêt d'une lettre écrite ainsi à vingt reprises différentes. A mon retour à Paris, mes renseignemens de vive voix vaudront beaucoup mieux que tout le fatras que je vous envoie; mais j'ai tenu à vous écrire, et à vous prouver que je n'oublie pas les gens de Paris, ni vous surtout, qui avez toujours eu tant de bontés pour moi.

CORRESPONDANCE.

Paris, le 21 octobre 1828.

A M. le Rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

Vous avez bien voulu, dans vos deux derniers numéros, vous occuper de ma *langue musicale*. Dans le dernier vous exprimez le regret que je n'aie rien publié de mes

principes ni de mes procédés, et que je me sois borné à les soumettre au jugement de l'institut.

Il me serait agréable de répondre à ce regret par l'envoi des renseignemens que vous désirez, et votre feuille serait certainement celle par la voie de laquelle il me conviendrait le plus d'entrer en communication avec les artistes et les amateurs de musique.

Ce qui ajouterait à ce désir, c'est la coïncidence de mes procédés avec les améliorations dont vous jugez susceptibles les combinaisons de Woldemar, dont au reste le système (qu'il me soit permis de le dire sans vanité) ne peut être comparé, sous le rapport de l'utilité, ni sous celui de la science, avec la *langue musicale* dont je suis l'inventeur. Mais vous avez dû croire que des motifs graves avaient pu seuls me déterminer à suspendre la publicité de ma découverte, et je saisis volontiers cette occasion d'en informer le public.

Le rapport de l'institut vous aura fait connaître que la *langue musicale* pouvait offrir d'utiles applications à nos opérations militaires. De nouvelles études et différens essais m'ont confirmé, depuis l'époque du rapport, dans cette opinion. Dès lors l'idée d'être utile à mon pays l'a emporté chez moi sur toute autre. J'ai mis cette idée sous les yeux de S. Exc. le ministre de la guerre, qui daigne s'en occuper en ce moment; et maintenant je dois attendre sa décision pour savoir si je puis ou non faire connaître mes procédés.

Vous apprécierez, monsieur, ma position. Maintenant j'émettrai le vœu bien sincère que l'application de la *langue musicale* à notre système militaire puisse se concilier avec le désir que j'ai de soumettre le fruit de mes travaux au jugement du public. Quoi qu'il en soit, j'espère pouvoir très prochainement dans une séance à laquelle je prierai tous nos compositeurs d'assister, faire juger au moins les résultats de mon système, si je ne puis en faire connaître le mécanisme.

Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée,

F. SUDRE.

A M. le Rédacteur de LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Je suis parfaitement de votre avis, « il est permis de différer en matière de théorie; mais l'estime que d'honnêtes gens se doivent ne saurait s'altérer à propos de dièses et de bémols. »

Comme M. Quicherat ne pense pas comme nous, j'abandonne la lice, et je déclare ici qu'il a raison et qu'il aura toujours raison avec ceux qui, comme moi, ne voudront pas argumenter *trop vivement* avec lui sur des points non éclaircis de théorie musicale.

J'ai l'honneur de vous adresser cette malencontreuse méthode; vous verrez, monsieur le rédacteur, qu'elle ne mérite ni l'honneur que lui a fait M. Quicherat de la tirer de l'obscurité, ni l'excès d'humiliation qu'il lui plairait de faire éprouver à l'œuvre et à l'auteur.

(Voir, pour l'intelligence de cette lettre, la *Revue musicale*, tom. IV, livraisons 11, 12, 13, p. 251, 279, 297).

Je vous renouvelle, monsieur le rédacteur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

GUILLET.

AVIS.

Le rédacteur de la *Revue musicale* a reçu une lettre anonyme, où l'on attaque sans mesure M. Stéphen, auteur d'un projet de *Gymnase lyrique*, et d'un réglement pour cette société, réglement qui a été inséré dans la treizième livraison de la *Revue*. Si la lettre eût été signée, et conséquemment si la personne qui l'a écrite en eût pris la responsabilité, le redacteur lui eût donné dans ce numéro la place qu'on reclame, bien qu'il ait entrepris la publication de la *Revue* dans le dessein d'ouvrir une tribune aux discussions utiles, plutôt que pour en faire le réceptacle d'injures et de personnalités; mais dans le silence que l'auteur de la lettre a gardé sur son nom, le ré-

dacteur croit devoir épargner à M. Stéphen une offense dont il ne pourrait lui offrir la réparation. Il espère que l'anonyme comprendra les motifs de sa réserve, et qu'il se fera connaître, ou renoncera à la pensée de publier sa lettre.

LIVRE CHORAL

DE PARIS,

Contenant l'Office paroissial selon l'usage de ce diocèse, noté en plain-chant simplifié; dedié à S. G. Mgr. Hyacinthe-Louis de Quélen, archevêque de Paris, pair de France, etc.; publié avec son approbation, pour servir à la célébration de l'office divin; par M. Choron, directeur de l'institution royale de musique religieuse, maître de chapelle de l'Académie de Paris et de l'Université de France, en l'église de Sorbonne.

PROSPECTUS.

Malgré les critiques plus ou moins fondées dont le plain-chant peut être l'objet, on est forcé de reconnaître que ce genre de chant réunit, plus que tout autre, les qualités qui le rendent propre à sa destination. Sa gravité le met en rapport avec les cérémonies du culte divin, dont il forme lui-même un des accessoires les plus importans; sa simplicité en rend l'accès on ne peut plus facile aux personnes appelées à en faire usage, et parmi lesquelles il pourrait s'en rencontrer un grand nombre qui n'auraient point le temps, ou ne posséderaient point les dons nécessaires pour faire avec succès les études qu'exigerait un chant d'un genre plus relevé; enfin, quoique les élémens, peu nombreux et peu diversifiés, dont il se compose, forment un obstacle à ses développemens, on reconnaît que, lorsqu'ils sont mis en œuvre par une main habile, il devient susceptible d'offrir encore suffisamment d'intérêt, d'expression et de beautés.

Si cette proposition est vraie lorsqu'il est question d'un plain-chant bien fait et bien exécuté, il faut convenir que le contraire a précisément lieu, quand il s'agit d'un plain-chant dont la composition et l'exécution sont également défectueuses, comme il arrive malheureusement dans le plus grand nombre de cas. Pour être à portée d'en juger avec discernement, surtout en ce qui regarde la composition, il est à propos d'avoir sur l'origine du plain-chant, en général, et particulièrement sur celle des chants de ce genre en usage dans les diverses églises, quelques renseignemens que nous allons donner ici en peu de mots.

Le plain-chant tire son origine de la musique des anciens, c'est-à-dire, de celle des Romains, des Grecs et même des Hébreux. A l'époque où les premiers chrétiens voulurent introduire le chant dans les cérémonies de l'église, ils ne firent, à ce que l'on croit, autre chose que de transporter sur les textes sacrés les chants placés sur les hymnes que l'on chantait en l'honneur des dieux, ou d'autres chants composés à l'imitation de ceux-ci. Mais, par suite des révolutions qui s'opérèrent dans le rhythme oratoire, ces chants, qui originairement étaient rhythmés selon le génie des anciens idiomes, perdirent eux-mêmes, dans cette transition d'un système à l'autre, leur rhythme primitif. Leurs sons, auparavant diversifiés de valeur, devinrent tous égaux en durée et donnèrent naissance à un nouveau genre de mélodie appelé plain-chant, *Cantus planus*, de l'uniformité de rhythme qui en faisait le caractère distinctif.

Ce chant avait, dès la fin du quatrième siècle, acquis à peu près la forme qu'il possède encore aujourd'hui, comme on en peut juger par ce qui reste du recueil formé à cette époque par saint Ambroise, archevêque de Milan, et qui s'est, dit-on, conservé jusqu'à ce jour en cette église. Mais ce n'est que deux siècles après qu'il reçut des mains du pape saint Grégoire-le-Grand une constitution fixe et invariable. Ce saint pontife ayant fait, parmi toutes les compositions de ce genre alors connues, un choix de celles qui lui parurent les plus belles et les plus convenables, en

forma pour le service de l'église un corps régulier et complet qui subsiste encore aujourd'hui sans altération, et qui est le seul en usage à Rome et dans toutes les églises où l'on suit les rites de cette église. Ce corps de chant est celui que, d'après ce qui vient d'être dit, on désigne spécialement sous la dénomination de chant romain ou de chant grégorien.

Vers la même époque, c'est-à-dire, dès les premiers temps de la propagation de la foi dans les Gaules, il s'était formé en cette contrée, dans le même esprit et d'après les mêmes procédés, un chant du même genre, mais d'une tournure et d'un goût, à ce qu'il paraît, fort différens. Ce chant qui se ressentait de son origine à demi-barbare, avait été amélioré, sous les chefs de la première dynastie de nos rois, par l'influence et les soins de chantres venus de Rome. Retombé par la suite dans son ancienne barbarie, il fut entièrement proscrit par les chefs de la seconde race, par Pepin et surtout par Charlemagne, qui, voulant s'assurer la bienveillance et l'appui du souverain pontife, ordonna sous des peines sévères l'emploi exclusif du chant et des usages romains dans toute l'étendue de son empire, et employa des soins extraordinaires à la destruction de tous les usages qui différaient de ceux de l'Église de Rome.

Le chant romain, ainsi propagé dans tout l'empire d'Occident vers la fin du huitième siècle, subsista pendant près de dix siècles en France sans y éprouver d'altération sensible; mais le dix-huitième, fertile, comme on sait, en révolutions de tout genre, vit éclater, en celui-ci, une révolution digne d'attirer notre attention. Vers le commencement de ce siècle un assez grand nombre de chapitres et de prélats français, convaincus de la réalité des imperfections reprochées à la liturgie romaine, jugèrent à propos d'en composer de nouvelles pour l'usage de leurs églises. Ce projet fut réalisé en un assez grand nombre de diocèses; on composa de nouveaux missels, de nouveaux bréviaires; et cette composition exigea celle de nouveaux chants, ce qui fut également exécuté.

Il ne nous appartient pas de juger du mérite de l'opé-

ration sous le rapport des convenances religieuses; mais ce que nous devons rappeler ici, c'est que, si à l'époque de la publication de ces divers travaux, on fut généralement satisfait de la composition des nouvelles liturgies, on fut encore plus généralement mécontent de la composition des nouveaux chants. « La réforme des bréviaires et « autres livres de la sainte liturgie, dit M. Poisson, curé de « Marsangis, auteur d'un traité des plus estimés sur la « composition et compositeur de plain-chant lui-même[1], « a mis dans la nécessité de composer de nouveaux chants, « mais quelle différence entre les anciens et ceux-ci! ..... « C'est un fait certain, qu'ils ne sont point goûtés par la « multitude, qu'ils révoltent les bons connaisseurs, et qu'ils « ne produisent en effet dans les auditeurs, qu'ennui, que « froideur, qu'insipidité, » etc.

Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage cité pour prendre connaissance des reproches que l'auteur adresse aux compositeurs des nouveaux plains-chants. Ces reproches, fort amers et fort nombreux, nous paraissent pouvoir se résumer en ces termes : c'est que tous ces plains-chants sont autant de mutilations plus ou moins informes du chant romain, auquel chacun des nouveaux faiseurs a imprimé le cachet de son mauvais goût ou de son ignorance.

Le plain-chant de Paris fut composé, de 1734 à 1740 et années suivantes, par l'abbé Lebœuf, chanoine d'Auxerre, ainsi qu'il le déclare lui-même dans un ouvrage qu'il a publié sur cette matière[2]. L'abbé Lebœuf était un homme grave, fort érudit, fort laborieux surtout, mais de peu de jugement, totalement dépourvu de goût, d'imagination et de tact. Sa composition porte l'empreinte de son caractère. Après avoir pris pour type le chant romain, dont il a généralement conservé les progressions et le style, il en a étouffé toute la mélodie sous une surcharge inutile de notes; il a sans cesse violé la prosodie, en plaçant des

(1) *Traité théorique et pratique du Plain-chant*, dans lequel on explique les vrais principes, etc. Paris, Lottin; 1745.

(2) *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique*. Paris, Hérissant, 1741.

notes brèves sur des syllabes évidemment longues, et de longues séries de notes, au contraire, sur des syllabes essentiellement brèves. Tout son chant, celui même des hymnes des principales fêtes, est d'une tristesse accablante; ce qui, joint à la longueur interminable de ses pièces, le rend également fatigant pour quiconque est condamné, soit à l'exécuter, soit à l'entendre.

Ces considérations faisaient depuis long-temps désirer que l'on opérât sur ce plain-chant quelque réforme tendant à remédier à ces inconvéniens. Déjà des essais partiels avaient été tentés : on sait qu'à la Sainte-Chapelle du Palais, les maîtres du chœur avaient considérablement abrégé, par de simples radiations, le chant des répons et des traits; mais il n'existait en ce genre aucun travail suivi et complet. Une circonstance vient d'en décider l'entreprise commencée avec toutes les probabilités qui annoncent un succès général. M. Choron, qui s'occupe depuis fort long-temps de recherches sur l'amélioration du chant de l'église, et qui remplit dans celle de la Sorbonne les fonctions de maître de la chapelle, choqué de l'excessive prolixité des pièces de chant qu'il avait à faire exécuter, a essayé de placer sur les textes de quelques-unes d'entre elles un plain-chant qui, tout en conservant les qualités constitutives du genre, n'offrît jamais que la quantité de notes essentiellement nécessaires à la formation de la mélodie et à l'énonciation du texte. Ses essais ont obtenu l'approbation universelle. Des personnes recommandables, autant par leur caractère et le rang qu'elles occupent dans l'administration et dans l'église, que par leur goût et par leur instruction, l'ont vivement exhorté à étendre son travail sur le corps entier de l'office. S. G. Mgr. l'archevêque de Paris, auquel il a eu l'honneur de le soumettre, l'a formellement goûté et approuvé. Il a daigné en autoriser la publication et permettre que l'ouvrage lui fût dédié et parût sous ses auspices. En conséquence, M. Choron non-seulement n'a plus hésité, mais il a encore redoublé d'ardeur pour la continuation d'une entreprise que, même en mettant à

part tous ces motifs d'encouragement, sa position lui faisait une loi de poursuivre et de conduire à son terme.

C'est ce travail dont nous annonçons aujourd'hui la publication, et dont nous allons faire connaître en peu de mots et d'une manière précise l'objet et l'étendue.

L'auteur ne s'est point proposé de traiter l'office entier, l'office canonial du diocèse; cette entreprise immense eût été sans objet, puisque l'office canonial est aujourd'hui presque entièrement hors d'usage. Il s'est borné à l'office paroissial, c'est-à-dire à cette partie de l'office des dimanches et des fêtes du rit double majeur et au-dessus, qui est chantée publiquement, et à laquelle assiste le commun des fidèles, qu'il a eu particulièrement en vue dans cette occasion. Il s'est réglé, à cet égard, sur l'Eucologe de Paris, dont il a repris toutes les pièces chantées, en plaçant sur chacune d'elles un chant beaucoup plus court et plus mélodieux que le plain-chant actuel, et qu'il a obtenu, soit en abrégeant celui-ci, soit en composant un chant nouveau, lorsqu'il l'a jugé nécessaire.

Ce chant n'exige du reste aucune étude particulière, et il est même généralement plus facile que celui qui est présentement en usage.

Tout ce travail est divisé en deux parties précédées d'une introduction. L'introduction comprend toutes les parties chantées de l'ordinaire de l'office, pour la messe et les vêpres, telles que les *Kirie, Gloria*, etc., la psalmodie, etc. Les chants de cette portion de l'office étant très connus et en quelque sorte populaires, on a jugé à propos de n'y faire aucun changement.

La première partie renferme le propre du temps depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'au vingt-quatrième après la Pentecôte : on y a fait entrer l'office de la Semaine-Sainte en entier; la deuxième comprend le propre des Fêtes, les Mémoires et le Commun des Saints. Un appendix comprend les Messes votives, celles des morts, etc.

La réunion de tous ces objets formera un seul volume qui paraîtra sous le titre de *Livre Choral de Paris*, con-

tenant, etc., comme on le voit en tête de ce prospectus. Il en sera fait deux éditions; l'une portative, en un volume in-12 de 700 à 750 pages, équivalant et destiné à tenir lieu des 3 volumes dont se composent le Graduel, partie d'été et partie d'hiver, et le Vespéral, notés; l'autre in-folio, à l'usage du chœur, d'environ 500 pages d'impression, propre à remplacer les Antiphonaires, Graduels et autres livres de lutrin.

L'exemplaire in-12 sera du prix de 7 fr.; l'in-folio de 50 fr. L'une et l'autre édition sont proposées par souscription, et paraîtront dès que le nombre des Souscripteurs sera jugé suffisant pour assurer l'entreprise.

On observe que, quoique spécialement composé pour les usages du diocèse de Paris, ce travail peut convenir non-seulement aux diocèses qui suivent ces usages, mais encore à ceux qui, sans les avoir formellement adoptés, en suivent d'à peu près semblables.

En outre, l'auteur a l'honneur d'annoncer aux personnes que cet objet peut intéresser, qu'il consentira, moyennant des arrangemens pris de gré à gré, à opérer, dans le chant de tel office que l'on pourrait lui opposer, une réduction semblable à celle qu'il tente d'introduire dans le chant de l'office de Paris.

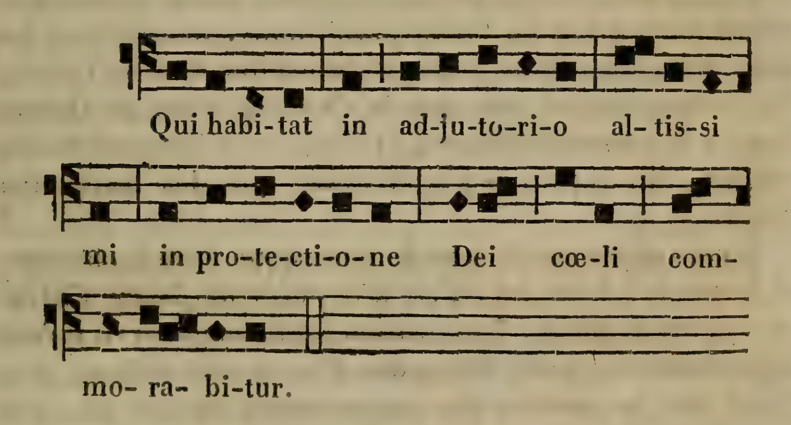
Enfin il déclare encore qu'il se propose de traiter successivement, selon ce nouveau plain-chant, l'office des principales fêtes, en contre-point facile, à trois voix, pour dessus, ténor et basse. Chaque office sera gravé séparément, et paraîtra à son tour, selon l'ordre des solennités.

Pour faire juger de la réforme qu'il a faite dans le chant de Paris, l'auteur donne ici un modèle de celui qu'il propose, comparé à l'ancien.

CHANT ACTUEL.



CHANT PROPOSÉ.



NOUVELLES DE PARIS.

Rentrées de Mme Damoreau, de Nourrit et de Ponchard,

A l'Académie royale de musique et à l'Opéra-Comique.

Les voyages et les rentrées des acteurs, des chanteurs et des danseurs de Paris, sont à la fois des moyens de fortune, et des épreuves de la puissance de leur talent sur le public. Il ne suffit pas de revenir le front ceint des couronnes qu'on a moissonnées en province ou chez l'étranger, et la bourse garnie de preuves palpables d'une admiration solide; il faut s'assurer qu'on n'a rien perdu du charme qu'on exerçait autrefois sur le public de la capitale, public oublieux et affairé s'il en fût jamais. Aussi, toute rentrée est une crise, qui se manifeste même avant que ce public soit dans la salle; car son affluence ou son absence à la porte sont le thermomètre de la réputation des rentrans. Autrefois, Melpomène, Thalie et Therpsichore étaient fort en crédit parmi nous; mais hélas! depuis deux ans, la tragédie est descendue dans la tombe, Célimène reparaît sans que la vie des portiers du théâtre courre le moindre danger, et Paul, en s'élançant vers la rampe, est exposé à n'apercevoir que des banquettes vides.

C'est maintenant le tour de la musique. Vive le chanteur à la mode! Pour lui, *l'été n'a point de feux; l'hiver n'a point de glace!* Toute saison est bonne pourvu qu'elle n'endommage point les cordes d'un gosier délicat. Il se peut que le nombre des connaisseurs ne soit pas plus considérable qu'autrefois; mais, évidemment, celui des amateurs est fort augmenté. Déjà le retour de Mme Mallibran avait comblé les déserts de Favart; voici venir Nourrit et Mme Damoreau qui exercent la même influence sur la vaste salle de l'Académie royale de Musique, et

Ponchard, dont le retour a troublé le sommeil quotidien des ouvreuses de Feydeau.

Dans la crainte de répéter de fades éloges à propos du chant de rossignol de Mme Damoreau, je veux lui déclarer la guerre sur son *Rossignol* qu'elle affectionne tant, et qu'elle a l'abominable talent de faire aimer aux Welches qui peuplent la salle de l'Opéra. Feu Méhul disait quelquefois qu'il craignait que des étrangers fussent au spectacle lorsqu'on jouait certains ouvrages, qui auraient pu leur donner une idée défavorable des musiciens français : j'avoue que j'ai la même crainte lorsqu'on joue *le Rossignol* à l'Opéra, non-seulement pour *le compositeur* qui a fait la musique, mais pour ceux qui l'applaudissent. Certes, il est permis de faire de mauvaise musique! beaucoup de gens en vivent; mais quoi qu'en ait dit Boileau :

Il est certains degrés du médiocre au pire.

Le pire, c'est le plat, et vous savez tous ce que c'est que la musique du Rossignol!

Puisqu'il faut un prétexte à fredons pour la rentrée d'une cantatrice, ne pourrait-on faire autre chose que *le Rossignol?* éloigner *le Rossignol?* ne plus parler *du Rossignol? Le Rossignol dans un boccage*, comme dit le gascon des *Voitures Versées*, me plaît fort, quoique sa musique soit bien vieille; mais il y a peu de rapports entre lui et son pseudonyme de la rue Lepelletier. Tout chansonniers que nous sommes, nous avons quelquefois meilleure grâce dans nos vaudevilles que dans cette triste plaisanterie, qui a cependant le don de charmer, depuis douze ans, des oreilles Visigothes. M. Lubbert! vous, qui êtes directeur de l'Opéra; vous, qui eûtes autrefois le courage de m'écouter lorsque je vous rebattais les oreilles des règles de contre-point ou de la fugue, et qui êtes fort capable de juger le contre-point du Rossignol, ne pourriez-vous faire une pension à l'auteur, et cesser de faire chanter sa pièce? Vous ne manquerez pas de compositeur dont la galanterie s'évertuera en faveur de Mme Damoreau. Boieldieu, Auber, Hérold, sont tout prêts à lui faire ce qu'elle

voudra. Avec elle, c'est un plaisir! Tout lui va bien, et l'on n'est point obligé de prendre la mesure de son gosier. Je vous laisse y penser, et je viens à la rentrée de Nourrit.

Tout chargé de lauriers et d'écus, ce chanteur, dont la voix retentit encore au cœur des habitans de la Belgique, a reparu dans *la Muette de Portici*, sans avoir rien perdu de sa voix moelleuse, de son goût parfait ni de sa chaleur entraînante. Les spectateurs avaient pressenti le plaisir qui les attendait, car ils étaient accourus en foule : leurs espérances n'ont point été déçues. Jamais Nourrit n'a chanté avec plus de charme; jamais il ne s'est montré plus dramatique, quoiqu'on pût apercevoir que cette rentrée lui causait quelque émotion. Quoique bien jeune encore, Nourrit est le premier qui ait compris qu'on pouvait faire autre chose à l'Opéra que de la déclamation, et qui, prenant un juste milieu entre l'expression dramatique exagérée de l'ancienne école française, et l'excès de fioritures des chanteurs italiens de nos jours, a tracé la ligne qui paraît la meilleure pour le genre de spectacle auquel il est attaché. Chaque rôle qu'il établit ajoute à sa réputation, et cela doit être; car dès que les compositeurs ont aperçu les qualités qui le distinguent, ils ont travaillé pour lui, et lui ont donné les moyens de les développer. Dans l'intérêt de l'administration de l'Opéra, il lui faudrait un second; mais il ne sera pas facile à trouver. Lafond n'est pas dépourvu de qualités; mais ce n'est pas comme double de Nourrit qu'il faut le considérer. Sa voix mixte est médiocre; il n'a que des sons de poitrine, et ne peut conséquemment chanter les passages élevés qu'on écrit pour Nourrit, et que celui-ci exécute avec une grace remarquable. Lafond ne sera réellement bon que lorsqu'on aura écrit un rôle expressément pour lui, et dans ses moyens.

— M. Ducis s'est enfin convaincu par lui-même de la nécessité de traiter avec Ponchard, et de ne point laisser éloigner un chanteur sans lequel il serait difficile de soutenir en ce moment l'Opéra-Comique. Je crois que M. Ducis est déjà bien loin des plans d'économie qu'il

avait adoptés pour son personnel dans l'origine de son entreprise; cela est sans doute fâcheux, car l'économie est aussi un moyen de prospérité; mais dans l'état actuel des choses, il n'en pouvait être autrement. J'en ai prévenu M. Ducis dans mon premier article sur son administration. Les illusions ne sont bonnes à rien; il n'y a d'économie possible en matière de personnel qu'autant qu'on a le choix de plusienrs sujets; s'il y a pénurie, au contraire, il faut subir le joug de la nécessité. On ne peut faire prendre le change au public sur ses plaisirs; il ne se console de la perte d'un acteur qu'il aime, que lorsqu'on lui offre l'équivalent ou quelque chose de mieux. Chollet, sans doute, a du talent; mais il ne pouvait suffire seul au service d'un théâtre où l'on joue tous les jours. Dupré est aussi un chanteur fort distingué, mais il lui faut laisser le temps de conquérir la faveur du public : Ponchard est indispensable. Si M. Ducis veut faire des économies, et il doit le vouloir, il faut qu'elles portent sur une foule de charges improductives qu'on lui a imposées, et qu'il n'a acceptées que par le peu d'expérience qu'il avait des choses de théâtre. Il a traité avec l'intendance de la maison du roi, qui, sans doute, n'a point voulu user de subtilité envers lui; qu'il répudie de son marché des engagemens trop onéreux qu'il ne serait point en son pouvoir de tenir, et qu'on n'exigera point sans doute qu'il tienne. Cela fait, il pourra espérer encore de prospérer, et de rappeler à l'Opéra-Comique le public qui ne demande qu'à y venir.

Un auditoire nombreux a accueilli Ponchard comme un ancien ami. Dans *Zémire et Azor*, Ponchard a pleinement justifié cette bienveillance. Sa voix, qui a eu le temps de se reposer de ses anciennes fatigues, a repris du corps et de l'élasticité. Il est impossible de mieux chanter qu'il ne l'a fait dans le rôle difficile d'Azor, et surtout l'air : *Du moment qu'on aime*. C'est la perfection du chant français. Dans *Picaros et Diego*, il n'a pas montré moins de talent; le fameux duo, chanté supérieurement par lui et par Chollet, a excité les plus vifs applaudissemens :

depuis long-temps l'Opéra-Comique n'avait eu cet air de fête.

Chollet, remis d'une indisposition de plusieurs jours, avait reparu quelques jours auparavant dans *la Violette*, qui se maintient en faveur auprès du public.

— Le *Te Deum* qui a été touché samedi dernier (25 octobre) par M. Simon, organiste de l'église des *Petits-Pères*, avait attiré un nombreux auditoire, dans lequel on remarquait plusieurs artistes distingués de la capitale. Lorsque Calvière, Daquin, et les autres organistes de la même époque vivaient, ces sortes de solennités se reproduisaient souvent; mais de nos jours, elles sont rares, parce que peu d'artistes méritent de fixer l'attention du public. M. Simon est du petit nombre de ceux qui justifient l'empressement des amateurs; non que son style soit à l'abri de tout reproche, mais il rachète par des qualités réelles les défauts de sa manière.

Parlons d'abord des qualités. La première est la connaissance que M. Simon possède des ressources de l'instrument qu'il touche. Cet instrument est bon, mais n'étant composé que de dix-huit jeux, il offre peu de moyens de variétés par lui-même, et ce n'est que par le mélange bien entendu de ces différens jeux que l'organiste parvient à cette variété sans laquelle on ne peut produire d'effet. Parmi les jeux de récits, une flûte, un hautbois et le chromorne m'ont paru excellens. Je n'en dirai pas autant de la voix humaine: au reste, ce jeu est imparfait dans la plupart des orgues.

Sous le rapport du mécanisme, le jeu de M. Simon est brillant et léger; si leger même, que je suis tenté de croire que le clavier de son orgue est d'une facilité rare. Ses idées sont d'un chant aimable, et son harmonie a beaucoup d'élégance. Mais le style adopté par cet organiste est-il bien le style de l'orgue? Non; je dois le lui dire. Sans doute, il est nécessaire de mettre cet instrument en harmonie avec le goût du public, et de le moderniser un peu; mais rien n'autorise à lui enlever la majesté que réclament le caractère de ses sons et l'objet auquel il est destiné. Sans se ren-

fermer dans le style fugué des anciens organistes, on peut néanmoins faire un heureux usage des formes scientifiques et les appliquer à des mélodies naturelles. M. Simon s'est presque renfermé dans le genre du concerto, ou plutôt il semblait y tomber comme malgré lui, après avoir annoncé d'autres intentions. Il en résultait beaucoup de monotonie, qu'il aurait pu rompre facilement par quelques versets en jeu lié. Malheureusement, on sent qu'il manque d'études, et que les bonnes traditions lui sont inconnues. En se livrant au travail avec une intention ferme de faire le mieux possible, sans s'inquiéter de plaire à la foule ignorante, M. Simon peut espérer d'arriver à un talent réel, car il est heureusement organisé. Je l'engage aussi à songer à la mesure, qu'il néglige souvent de manière à altérer sensiblement le caractère de ses phrases de chant.

FÉTIS.

ANNONCES.

L'Echo lyrique, journal de chant, avec piano qui remplace le journal d'*Euterpe*, prix 25 francs pour la France, et 28 fr. pour l'étranger; 2e année, 7e livraison, contenant les morceaux suivans:

1. *Invocation à l'harmonie*, sénérade à 4 voix par Grast. . . . . 4 fr. 50

2. *Aimer et plaire*, romance, dédiée à Mme Malibran, par Masini. 2 » —

3. Première composition de Rossini. *Se il vuol la mulinara*, canzonetta. . . . . 2 » —

Duo d'Andronico, chanté par Mmes Mallibran et Marinoni dans *Romeo*. . . . . 4 » 50

Air de Nitocri, chanté par Mme Mallibran dans *Romeo*. . . . . 3 » —

A Paris au magasin de Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n° 11.

La reine *donna Maria da Gloria*, romance mise en musique avec accompagnement de piano par le chevalier Catrufo, prix : . . . . 2 fr. —

Méthode de vocalisation propre au développement des diverses pièces de voix par le chevalier Catrufo, prix : . . . . 15 » —

Au bureau d'abonnement pour les partitions, la musique de piano, harpe, violon, etc. de Henry Lemoine, éditeur, marchand de musique et d'instrumens, rue de l'Échelle-Saint-Honoré, n° 9.

— *Elle n'était pas là*, romance, paroles de M. Guttinguer, musique de Charles Baudiot. Prix : 2 fr.

— *Mais c'est ainsi que je veux être aimée*, romance, paroles et musique des mêmes auteurs. Prix : 2 fr.

Chaque romance est ornée d'une jolie lithographie.

Paris, chez Pleyel et Comp., boulevard Montmartre.

— A vendre, un excellent hautbois de Delusse, à deux corps, en bois de Rhodes, garni en ivoire et parfaitement conservé. Il a été choisi par M. Sallentin. S'adresser chez M. S. Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier.

— MM. Schunke et Haumann qui, l'hiver dernier nier ont brillé dans les concerts par leurs talens, comme pianiste et comme violoniste, viennent de quitter Paris pour se rendre à Rouen, dans l'intention d'y donner des concerts.

QUELQUES CONSEILS

DONNÉS AUX ENTREPRENEURS DU THÉATRE DE KOENIGSTADT, A BERLIN,

Par le rédacteur de la Gazette musicale de cette ville.

Lorsque nous avons entretenu nos lecteurs des théâtres de cette ville, nous avons souvent parlé de celui de Kœnigstadt, où chantait Mlle Sontag avant de venir à Paris. Les directeurs de cet établissement avaient demandé au rédacteur de la *Gazette musicale* de Berlin, quelques avis relatifs à leur entreprise ; le mémoire qui leur fut adressé en réponse, venant d'être publié dans la *Gazette musicale*, nous croyons que l'opinion d'un homme qui a long-temps réfléchi sur ces matières pourra paraître intéressante à nos lecteurs, et devenir utile à toutes les entreprises du même genre en France. Nous la donnons ici dégagée de quelques développemens trop étendus, ou d'une utilité seulement locale.

CONSEILS AUX DIRECTEURS DU THÉATRE DE KOENIGSTADT.

« Le point de vue principal sous lequel on doive considérer votre théâtre, est celui d'un établissement populaire, ou national. Le public l'a regardé dès sa naissance comme sa propriété, en opposition avec le théâtre royal, réputé théâtre de la cour. Mais il faudrait bien se garder d'entendre par le mot *scène populaire* un établissement destiné, comme ceux de Vienne, à satisfaire exclusivement le goût des classes inférieures : vous n'auriez pas de public à Berlin. A Vienne, les classes supérieures s'abaissent volontiers pour aller chercher un plaisir facile : à Berlin au contraire les classes inférieures ont une tendance marquée à s'élever, et finiraient par vous quitter pour aller

chercher les jouissances plus recherchées du théâtre royal, si vous adoptiez un genre trop bas qui, d'un autre côté, aurait l'inconvénient de détériorer l'exécution générale, et de dégrader le talent des exécutans.

« Dégagés des considérations et des influences qui dominent un théâtre royal, votre but doit être de satisfaire le vœu général du public, et de l'intéresser à votre entreprise, en ne négligeant aucune occasion de manifester cette intention de votre part, comme par exemple par la publicité. D'ailleurs pour satisfaire le public, il faut en connaître l'esprit, et pour le connaître, l'étudier, comme ont fait les poètes populaires de Vienne, et les vaudevillistes à Paris. Le trait principal du caractère prussien est l'activité, alliée à une tendance sérieuse vers le beau et le bon. Or, c'est ce que le public a trouvé jusqu'à présent chez vous, au moins à un certain degré, et ce qui a conquis sa bienveillance. Vous avez, dans la première année, établi un répertoire nombreux et varié, et dans la seconde, rassemblé un excellent personnel d'opéra; les conserver tous les deux, et surtout utiliser avec habileté le second, est le problème que vous avez à résoudre. Plus vous apporterez de soin à éviter la rivalité avec le théâtre royal là où vous ne pourriez soutenir la lutte, et d'empressement à vous saisir de ce qu'il négligerait, plus vous serez assurés de la réussite.

(1) Ici se présente une application naturelle de ce que dit le rédacteur de la *Gazette de Berlin* au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris. Les diverses administrations qui se sont succédées à ce théâtre, ont trop souvent compté sur le développement d'un certain luxe dans la manière dont les pièces étaient montées, soit en costumes, soit en décorations. L'Opéra-Comique ne pourra jamais lutter avec l'Opéra sous ce rapport; les efforts qu'il ferait pour y parvenir ne pourraient que causer sa ruine, par les frais immenses et inutiles qu'il faudrait qu'il supportât. Que s'il se présente dans les lectures de pièces des sujets qui exigent un grand développement de machines et de décorations, il faut les rejeter et les renvoyer à l'Opéra. C'est par l'exécution soignée, par un bon choix de personnel, par la mise en scène bien réglée, et surtout par la musique qu'il faut vouloir faire prospérer ce théâtre; hors cela, tout sera déception.

(*Note du rédacteur.*)

« Je laisse maintenant les considérations générales, et je vais vous présenter quelques idées sur les détails, en commençant par les chanteurs. Il est inutile d'insister sur le prix d'un bon personnel d'opéra : mais il faut ne pas perdre de vue trois choses.

« *Premièrement* : on doit se garder de considérer les chanteurs comme l'opéra même, et d'en faire le tout au lieu du moyen. Nous différons en ce point essentiellement des Méridionaux, et principalement des Italiens qui s'occupent avant tout d'intérêts personnels, de la *prima donna* et du *primo uomo*. Chez nous, sauf la rare exception d'un enthousiasme semblable à celui qu'a excité Mlle Sontag, la chose principale est l'opéra, qui doit avoir une valeur intrinsèque. Le mérite consiste donc moins à posséder un personnel distingué qu'à savoir l'employer habilement. En agissant ainsi, on aura moins le risque d'être pris au dépourvu par le départ d'un ou deux virtuoses, et la perte sera plus facile à réparer.

« *Secondement* : il faut n'en considérer aucun comme accompli et ne pas croire que le talent ne puisse se perdre, mais être convaincu que celui qui n'avance pas, recule, car l'état stationnaire engourdit les facultés. Si les travaux solitaires peuvent quelque chose pour former des chanteurs, on ne peut attendre de résultats décisifs que de l'exercice de la scène. Il faut donc leur donner à chacun une occupation suffisante et variée, et surtout les essayer dans plusieurs genres afin d'éviter qu'ils tombent dans l'uniformité et la manière d'habitude. La musique de Rossini me paraît très dangereuse sous ce rapport, en ce qu'elle ne laisse aucune individualité au talent des chanteurs, et ceci est d'autant plus sérieux, que le Rossinisme (au moins à Berlin) touche à la fin de son existence. Que des ouvrages moins bons que les siens aient une influence plus fâcheuse encore, cela va sans dire. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'un acteur qui ne se montre que dans une seule espèce de rôles perd en outre pour le public le charme de la nouveauté !

« *Troisièmement* : cherchez à vous assurer autant que

possible la possession de vos artistes. Il ne faut pas penser à atteindre ce but par des traitemens plus élevés qu'ailleurs. Le théâtre royal possède des ressources trop puissantes, et les subventions royales lui assurent à cet égard trop de supériorité sur vous. Le moyen des contrats n'est ni suffisant ni exempt de périls. Il faut donc chercher à retenir les artistes en intéressant leur amour pour l'art. Ouvrez à chacun la sphère qu'il peut désirer pour ses moyens, et telle qu'il ne la pourrait pas trouver ailleurs. Formez de toutes les individualités un ensemble où chacun soit sûr de paraître ce qu'il vaut, et qui le fasse valoir de telle sorte qu'il ne puisse que perdre en abandonnant l'entourage qui le soutient; enfin procurez-vous un répertoire qui soit à vous, ainsi que les moyens de le compléter avec avantage, afin de procurer à vos chanteurs l'espèce d'occupation qu'ils ne seraient pas sûrs de rencontrer ailleurs.

« La formation et l'instruction d'un bon personnel de chœurs est un objet d'une nécessité peut-être plus pressante encore. Je dois vous dire franchement que d'après l'avis des connaisseurs, ceux de votre théâtre se sont détériorés [1]. Il n'en faut pas chercher la cause dans un défaut de soins de votre part, mais dans l'état actuel de votre répertoire. Cette foule d'opéras de Vienne, de Paris, et de Rossini, où le chœur joue un rôle si maigre, ne leur donne aucune occasion de faire de véritables études, et comme je l'ai dit, là où il n'y a pas progrès, il y a mouvement rétrograde. L'infériorité à laquelle ils sont condamnés, surtout dans les opéras de Rossini, où ils ne servent le plus souvent qu'à plaquer des accords sous les mélodies des premiers sujets, les décourage et les fait

(1) La parité est encore exacte ici entre le théâtre de Kœnigstadt de Berlin et celui de l'Opéra-Comique de Paris. Les chœurs sont maintenant dans le plus pitoyable état de dégradation à ce dernier. Depuis long-temps nous ne cessons de provoquer l'attention sur cette partie importante de l'exécution; mais jusqu'ici nos avis ont été comme nuls et non avenus. Cependant il n'est pas de spectateur si peu musicien dans la salle, qui ne soit quelquefois révolté par le défaut d'ensemble et de justesse de ces chœurs.

(*Note du rédacteur.*)

chanter mollement, d'autant plus qu'ils ne paraissent jamais se rattacher à l'action. Il ne faudrait négliger aucune occasion de les mettre en mouvement sur le théâtre. La position qu'ils occupent actuellement sur les côtés, en deux files immobiles opposées le long des coulisses, fait que le son se perd dans les décorations, et par suite, tout l'effet des morceaux, même les plus animés, est anéanti.

« Quant à leur instruction, il devrait être permis aux meilleurs chanteurs de votre théâtre de faire aux choristes, pendant les répétitions, des observations auxquelles on serait tenu d'avoir égard. Nous avons déjà su que les chœurs ne trouvent pas assez à apprendre dans les opéras actuels, qui ne leur offrent que des choses ordinaires qu'on n'est pas sûr de bien exécuter quand on n'a pas l'habitude du plus difficile. Il serait donc nécessaire de leur faire étudier, concurremment avec les opéras du répertoire, de grands chœurs, des oratorios et des cantates des grands maîtres, principalement de Hændel, dont les œuvres me paraissent, plus que celles de tout autre, faites pour avancer l'éducation d'une masse de chanteurs qui sont toujours sûrs d'y trouver pour chaque genre de voix l'expression, la déclamation vraie et la vie dramatique. C'est ainsi que vos choristes arriveraient bientôt à surpasser ceux du théâtre royal qui les ont laissés bien loin derrière eux.

« Cette étude des chœurs, il faudrait l'employer de manière à encourager les choristes en ménageant en même temps les intérêts de l'entreprise. Les concerts que vous donnez de temps à autre vous en offriraient l'occasion. On n'en devrait composer aucun sans y réserver un rôle important au chœur. On peut dire qu'il existe une surabondance de magnifiques compositions des maîtres anciens et modernes qui exciteraient l'intérêt du public. Vos concerts y gagneraient en variété, la composition en deviendrait ainsi plus facile et les solos seraient ménagés.

« Le personnel de votre orchestre mérite des éloges; mais je ne puis vous cacher qu'il y reste encore beaucoup à désirer, et je pense que la raison principale est dans

l'absence d'une nature d'occupation convenable. Dans la plupart des opéras français, italiens et de Vienne, l'orchestre joue (à l'exception de quelques instrumens solo) un si faible rôle qu'un pareil genre d'occupation ne peut ni échauffer le zèle des exécutans, ni augmenter leur habileté[1]. Je conseillerai donc, pour les exercer, de leur faire exécuter fréquemment des symphonies et de grandes ouvertures, non pas seulement parce que je suis persuadé de la prééminence réelle de ce genre de composition; mais parce qu'il en résultera un bien évident pour votre orchestre qui égalera bientôt celui du théâtre royal. Vous pouvez compter aussi que, lorsque les jeunes artistes seront certains d'y trouver de l'instruction, ils s'y attacheront, même avec des appointemens inférieurs. Vous trouveriez l'emploi de cette étude, ainsi que de celle des chœurs, dans les concerts que je vous conseillerais même de rendre permanens. L'état d'infériorité où sont tombés les concerts à Berlin, les diverses difficultés qui ont entravé les bonnes intentions des artistes qui ont voulu en donner, vous assurent des chances certaines d'un grand succès. Vous y trouveriez le moyen de vous placer à un haut degré dans l'estime du public, et d'intéresser l'amour-propre de vos artistes.

« J'aurais aussi à faire quelques observations toutes matérielles sur l'orchestre. Les instrumens à cordes parais-

(1) J'avoue qu'ici je ne comprends pas les objections du rédacteur de la *Gazette musicale* de Berlin. Jamais l'instrumentation des opéras n'a été aussi compliquée, et n'a présenté autant de difficulté que celle des ouvrages qui ont été écrits depuis quinze ans, soit en Italie, soit en France, soit même en Allemagne. Sans doute ces difficultés sont d'un autre genre que celles qu'on peut rencontrer dans des symphonies semblables à celles de Beethoven : elles sont moins détaillées, moins minutieuses; mais d'un autre côté, elles exigent en général dans les exécutans un talent particulier que n'ont pas toujours ceux qui exécutent le mieux les symphonies; je veux parler de l'art d'accompagner avec intelligence, sans couvrir la voix des chanteurs, mais sans éteindre l'effet de l'orchestre : *piano*, mais avec du son. Cet art est bien difficile, surtout quand il s'agit d'une instrumentation à la moderne, où chaque instrumentiste est en évidence.

(*Note du rédacteur.*)

sont trop faibles comparativement avec ceux à vent. Les violes tournent le dos au public, et le son va se perdre sur le théâtre; il faudrait leur faire présenter la droite à la salle. Les violoncellistes qui tiennent leur instrument presque à terre, sont de plain-pied avec le reste de l'orchestre, tandis qu'ils devraient être plus élevés, afin que le son ne se perdît pas dans les habits des musiciens placés devant eux : il y aurait peut-être encore d'autres essais à faire.

« Vous pourriez d'ailleurs augmenter sans frais le personnel de votre orchestre, en y admettant les amateurs distingués qui sont en grand nombre à Berlin, et qui se présenteraient avec d'autant plus d'empressement que votre orchestre et la musique qu'on y ferait auraient acquis plus de réputation par la mise à exécution des propositions que j'ai développées plus haut : bien entendu que personne ne serait admis sans examen. C'est ainsi que l'orchestre de Leipsick, et pendant long-temps, celui même du théâtre royal, se sont maintenus à l'état le plus complet et le plus satisfaisant.

« Après nous être occupés des moyens de détail, parlons maintenant du principal, de la composition d'un riche et bon répertoire. Il ne suffirait pas d'avoir un excellent personnel, si vous n'aviez de bons ouvrages; car il se détériorerait à exécuter des choses mauvaises ou même médiocres. Il ne faut pas conclure des succès obtenus au moyen de la brillante Mlle Sontag pendant vingt ou trente représentations d'ouvrages faibles, à la possibilité de renouveler les mêmes circonstances. D'ailleurs cette cantatrice elle-même a souvent désiré des rôles d'une valeur intrinsèque plus grande, et regretté que votre répertoire ne lui permît pas ceux de Donna-Anna, d'Euryanthe, etc.

« Mais à quelles sources faut-il puiser pour former un répertoire tel que je l'entends? Peut-on espérer quelque chose des anciens opéras? Je ne le crois pas. L'action, les caractères, la mélodie, l'harmonie et l'instrumentation sont d'un temps déjà bien éloigné de nous, et d'ailleurs

tout ce qu'il y avait de bon dans ces ouvrages a été pris et habillé à la moderne dans ceux que nous entendons journellement. Quant aux productions italiennes et modernes, votre théâtre possède déjà les meilleures de Rossini, le premier compositeur italien de notre époque; mais la faiblesse des poèmes et l'exécution si fréquente de cette musique ne peuvent guère permettre de les considérer comme une ressource précieuse pour votre répertoire futur. A Paris, où l'on est encore bien loin derrière nous, sous le rapport musical, on commence déjà à s'en lasser. Que doit-ce donc être ici? Ce que nous disons de Rossini s'applique à plus forte raison à ses imitateurs [1].

« Les opéras français les plus intéressans ont déjà été transportés sur les deux théâtres; mais la supériorité qu'ils ont sous le rapport des poèmes, sur les ouvrages italiens, ils la perdent du côté de l'originalité, de l'expression et de la chaleur de la musique.

« Quant aux opéras féeries de Vienne, je puis, sans exagération, dire que la partie de votre personnel qui y a été employée n'en vaudrait que mieux si elle ne les avait pas exécutés. A Vienne, ces sortes d'ouvrages ont perdu le goût du public et ruiné les entrepreneurs. Il en serait de même chez nous, si, d'après tout ce que nous venons de dire, vous n'étiez convaincus de l'insuffisance des ressources que nous venons d'examiner, et ne preniez le parti d'enrichir surtout notre répertoire de bons opéras allemands.

« Mais où en trouver qui ne soient déjà si connus? Et d'ailleurs le théâtre royal a pour lui la possession des meilleurs, ainsi que des moyens les plus riches pour l'exécution. Je vous l'ai dit: ne pouvant avoir sur cet établissement une supériorité pécuniaire, il vous faut celle de l'activité, et balancer l'impossibilité de rétribuer richement de grands talens, par la formation d'un ensemble harmonique qui fera plus d'effet que la supériorité de quelques artistes isolés. Abandonnons enfin au théâtre

(1) Est-il bien vrai qu'on soit à Paris si loin de Berlin, sous le rapport musical? Je crois que l'esprit national du rédacteur de la *Gazette musicale* lui donne en cela des illusions qu'il serait facile de détruire.

royal ces opéras si connus, et ne négligez rien pour vous emparer sans tarder de tout ce qui sera nouveau. Le nouveau ! c'est là surtout ce qui doit distinguer votre scène ; enfin, si vous n'en avez pas, faites-en faire. »

Ici l'auteur du mémoire propose le moyen, en usage en France, des comités de réception pour les poèmes et la musique. Nous avons seulement remarqué qu'il conseille de laisser les compositeurs choisir à leur gré, parmi les poèmes reçus, ceux qui leur conviendraient le mieux, et de n'admettre à choisir que des compositeurs qui auront donné des garanties par des ouvrages antérieurs. Dans le cas où ils seraient inconnus, ils devraient présenter au comité quelque symphonie, scène ou suite de chœurs, après l'inspection desquelles ils pourraient être admis à travailler pour le théâtre. D'un autre côté, les concerts permanens dont il a été question plus haut, offriraient l'occasion de faire connaître ceux de ces morceaux d'essai qui mériteraient d'être entendus, et ce serait un attrait de plus pour le public. Le comité serait composé de *gens à ce connaissant*, auxquels on adjoindrait le directeur de la scène et celui de la musique, quand il s'agirait de recevoir un poème. Pour la réception des partitions, on adjoindrait aux *connaisseurs* le directeur de la musique et le maître de concerts ou le premier violoniste. Le refus des ouvrages serait annoncé aux auteurs sans déduction de motifs. Quand un auteur demanderait qu'on lui signifiât le refus avec motifs, il aurait à en supporter les frais, et l'auteur du mémoire compte assez sur l'abondance de ce genre de rentrées pour y trouver les moyens de payer les jetons de présence des *connaisseurs* membres du comité.

CORRESPONDANCE.

Perpignan, le 15 octobre 1828.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

Vous serez surpris de me voir réclamer en octobre contre un article inséré dans une de vos livraisons du mois d'août; mais j'arrive de Barcelonne où je viens de passer un an : c'est ici seulement que j'ai lu l'article en question; et il n'est jamais trop tard pour rendre un service, ce que je crois faire, Monsieur, en vous mettant à même de réparer une injustice que vous avez involontairement commise. Voici le fait :

Dans une notice sur le théâtre italien de Barcelonne, après avoir dit que deux cantatrices, Mme Eckerlin et Mme Médard, se partagent la faveur du public, vous ajoutez que celle-ci a fait tant d'efforts dans la *Caritea* de Mercadante, qu'elle en a perdu la voix, et que l'entrepreneur a dû substituer à cet opéra *Pietro il Grande*, de Vaccai.

Il y a, Monsieur, de la part de celui qui vous a transmis ces détails, inexactitude, erreur ou mauvaise foi. Vous en jugerez par le récit des faits tels que je les ai vus, ou, mieux entendu, se passer, puisqu'il s'agit de musique [1].

Mme Médard débuta à Barcelonne dans la *Semiramide*, et, malgré les préventions qui attendent sur ce théâtre les cantatrices françaises, elle eut un plein succès. Sa voix, qui est un *soprano sfogato*, parcourt sans effort

(1) Plusieurs motifs nous ont donné lieu de douter de l'exactitude des renseignemens qui nous avaient été transmis sur Mmes Eckerlin et Médard, depuis que nos articles ont paru; nous saisissons volontiers l'occasion de les rectifier. Il faut remarquer, au reste, que le rédacteur du journal *I Teatri*, de Milan, a été induit en erreur comme nous.

(*Note du rédacteur.*)

trois octaves et demie. De plus, Mme Médard a une bonne méthode; elle est jeune, jolie, et son talent est en progression. Mme Eckerlin, qui chantait avec distinction les rôles de *contralto*, jalouse de se produire aussi comme *soprano*, voulut jouer l'*Elisabetta* : le rôle n'était pas dans sa voix; on dut baisser toutes les parties de deux tons, et ce fut sans doute ces dérangemens qui empêchèrent la pièce de réussir : elle tomba. Aussitôt l'entrepreneur mit à l'étude *la Caritea* de Mercadante; le premier rôle fut confié à Mme Médard, et, grace au talent qu'elle y déploya, le public barcelonnais brava, pour se presser au théâtre, les chaleurs des mois de juillet et d'août. Après un grand nombre de représentations, *Pietro il Grande* fut substitué à *la Caritea*, et Mme Eckerlin à Mme Médard; mais celle-ci avait si peu perdu sa voix que nous ne tardâmes pas à l'entendre dans le rôle de *Zora della schiava in Bagdad*, et qu'elle y enleva tous les suffrages. Il se préparait, quand j'ai quitté Barcelonne, pour elle un nouveau triomphe, pour le public de nouveaux plaisirs; on allait bientôt la voir dans la *Margherita d'Anjou*.

Tout ceci, Monsieur, semblerait être une simple affaire d'amour-propre; mais la chose est, sinon plus importante, du moins plus sérieuse. Mme Médard se propose, dit-on, de se rendre à Paris à la fin de son engagement, c'est-à-dire, dans les premiers mois de l'année prochaine, et d'y débuter même par *la Caritea*. Elle a donc un très grand intérêt à ne pas subir d'avance la critique d'un journal aussi répandu, aussi estimé que le vôtre. Vous savez, Monsieur, combien le public se laisse prévenir facilement, et l'injustice dans laquelle vous avez été entraîné à votre insçu pourrait exercer sur son opinion une influence d'autant plus puissante que votre impartialité connue ne l'a point accoutumé à se défier de vos jugemens.

Au reste, je ne suis ni *Eckerliniste* ni *Médardiste*. J'ai entendu ces deux dames, et, me défendant de tout esprit de parti, j'ai su admirer à la fois l'Italie et la France. Il est une d'elles sans doute vers laquelle je me sens entraîné

plus volontiers par mon goût et par mon oreille; mais ces préférences sont affaire de fantaisie et ne touchent en rien au fonds même du talent. Votre correspondant se prononce pour Mme Eckerlin; c'est fort bien : mais pourquoi attaquer Mme Médard? Garantissons-nous, s'il se peut, de ces admirations exclusives qui, ne nous permettant point de louer un artiste sans en rabaisser mille autres, tuent l'émulation, divisent les amours-propres, et nuisent aux progrès de l'art en croyant le servir. Ayons des couronnes pour tous les talens, des palmes pour toutes les célébrités, et en multipliant nos tributs, sachons multiplier nos plaisirs.

Persuadé que vous ne vous refuserez point à insérer ma lettre dans la première livraison de votre journal que vous aurez à faire paraître, j'ai l'honneur d'être, avec une considération distinguée, Monsieur le Rédacteur, votre très humble et très obéissant serviteur.

****, Membre de la Société lyrique de Perpignan.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Concerts des 1er et 4 novembre.

Forcé d'utiliser son personnel avec un repertoire usé, M. Laurent a conçu le projet de tirer parti de la clôture des spectacles au 1er novembre pour donner un concert, dont les chances étaient d'autant plus favorables, qu'aucun autre plaisir ne devait détourner le public de s'y rendre. Il ne s'agissait que de composer le programme de ce concert de manière à piquer la curiosité des amateurs; mais c'est ce que M. Laurent ne paraît pas entendre trop bien. Selon lui, un concert doit se composer de morceaux chantés par Mmes Mallibran, Pisaroni, Blasis, et par Don-

zelli, Bordogni, Santini, Zuchelli et Zuccoli; mais il n'a pas compris que ces chanteurs paraissant tous les jours devant le public, dans des opéras qui ont beaucoup plus d'attrait qu'une suite d'airs et de duos sans intérêt, on ne pouvait compenser ce désavantage que par un choix de morceaux bien fait, soit parmi ce qui est reconnu pour plaire davantage, soit surtout dans des compositions qu'on n'a point l'occasion d'entendre ordinairement, et qui jouissent d'une réputation justement méritée. Pourquoi, d'ailleurs, n'avait-on pas imaginé qu'il serait avantageux de rompre la monotonie de ces airs et de ces duos par des chœurs qu'il était d'autant plus facile de rassembler qu'on ne jouait à aucun théâtre? Je pourrais faire beaucoup de ces questions avant qu'on me répondît d'une manière satisfaisante, et je me hâte de venir à l'analyse des morceaux, après avoir constaté le vide de la plupart des loges.

La première partie du concert commençait par l'ouverture de l'opéra de M. Paër, *I Fuorusciti*. Ce morceau, qui est d'une bonne facture, a été exécuté par l'orchestre tant bien que mal, ou plutôt ni bien ni mal. On y remarquait assez d'exactitude, mais ni chaleur ni finesse. On sait que la partie instrumentale est toujours la plus faible aux concerts du Théâtre Italien; aussi tient-on peu de compte des symphonies qu'on y exécute; il en résulte que les musiciens se donnent peu de peine pour s'élever au-dessus du médiocre. Cette ouverture était suivie du duo d'*Armida*, de Rossini, chanté par Bordogni et Mlle Blasis. L'*Armida* n'a jamais été représentée à Paris, mais le duo traîne dans tous les concerts et dans tous les salons depuis plusieurs années; il n'a jamais été bien chanté, en sorte qu'il s'est usé avant le temps, et qu'il ne peut plus produire d'effet. Sans y être remarquables, Mlle Blasis et Bordogni l'ont dit *proprement* et de manière à n'inspirer ni peine ni plaisir. Venait ensuite un air de *Fuorusciti*, que Santini n'a pas mal chanté: mais cet air, convenable à la scène, est peu propre à faire briller un chanteur dans un concert. Santini aurait pu choisir quelque chose de plus favorable à ses moyens, qui sont assez beaux.

Un jeune homme, qui a obtenu cette année le premier

prix de flûte à l'École royale de musique, et qui donne de grandes espérances, M. Dorus, élève de M. Guillou, a joué ensuite une mélodie écossaise avec variations, composées par son maître. M. Dorus possède une bonne embouchure et modifie bien son souffle, ce qui est un avantage inappréciable pour bien chanter sur la flûte. Mais, dans l'exécution de son morceau, il a manqué d'aplomb et s'est laissé emporter comme un écolier. Il doit travailler à se modérer, car j'ai remarqué que son émotion nuisait à l'ensemble de son doigté et du coup de langue dans les traits. Il en résultait un défaut de netteté fort remarquable dans son jeu. J'insiste sur ces défauts, parce que M. Dorus nous promet un artiste du premier ordre sur son instrument.

Un duo de *Temistocle*, de Paccini, a succédé au solo de flûte. Ce morceau, bien qu'il jouisse d'une certaine réputation, est faible, comme la plupart des productions de l'auteur. Il fut chanté par Mme Pisaroni et par Donzelli. Dès les premiers sons, il fut facile de s'apercevoir que Mme Pisaroni n'était point en voix, et qu'elle remplissait une obligation pour laquelle on n'avait pas consulté ses dispositions. Elle y a produit peu d'effet, mais Donzelli a quelquefois ranimé le morceau par sa chaleur peu commune. A quoi pensait donc M. Grasset dans le récitatif de ce duo? Il y montrait tant d'incertitude que, dans un endroit où l'accompagnement doit frapper les accords avec force, il négligea de donner le signal, et son orchestre fut obligé de partir seul, mais avec timidité, comme une armée sans chef.

Le contraire arriva dans la ritournelle de l'air de Mercadante chanté par Mme Mallibran, car M. Grasset attaqua seul cette ritournelle, et l'on était arrivé à la vingtième mesure avant que la plupart des violinistes eussent trouvé leur partie. Cette négligence est impardonnable, car il y a un assez long intervalle entre chaque morceau pour que chacun se prépare. Le récitatif de cet air est très favorable au développement de la belle expression dramatique de Mme Mallibran. Presque toujours la partie vocale y est à découvert, ce qui exige de la cantatrice une

grande sûreté d'intonation et beaucoup d'aplomb; mais Mme Mallibran possède au plus haut degré toutes les qualités nécessaires. La voix la plus belle, la plus étendue, la plus égale, la plus pure, l'intonation la plus parfaite, l'expression la plus vraie, le style le plus élevé et la plus grande richesse d'invention dans les fioritures, sont les moyens de séduction qu'elle a prodigués dans cet air, et qui ont assuré son triomphe. Les progrès de cette jeune virtuose tiennent du prodige. Encore deux années de travail et de réflexions sur son art, et Mme Mallibran sera arrivée au plus haut point de perfection où l'on puisse atteindre dans l'art du chant et dans l'expression dramatique.

C'est une singulière idée que d'avoir imaginé de faire commencer la seconde partie de ce concert par un duo, au lieu d'employer un chœur ou un fragment de symphonie. Une pareille combinaison est ce qu'on peut concevoir de plus glacial. On ne doit pas être étonné si le public est resté froid pendant la plus grande partie de ce concert, car on n'avait rien fait pour l'échauffer. Le *duo* dont il s'agit est celui d'*il Matrimonio segreto, se fiate in corpo avete;* il est sans doute excellent, mais il a le défaut d'être trop connu. Toutefois il a été bien chanté par Zuchelli et par Zuccoli. Ce dernier, qu'on s'est obstiné long-temps à faire jouer ici l'emploi des bouffes chantans, pour lequel il n'est point engagé, est bien placé dans celui des bouffes comiques.

Une seule innovation était faite pour piquer la curiosité du public dans ce concert; c'était Ponchard chantant un duo italien avec Mme Pisaroni. Il était intéressant d'entendre un chanteur français aborder un style très différent de celui auquel il est accoutumé, à côté d'une virtuose consommée dans ce style. Ponchard s'est tiré avec honneur de ce pas difficile et a soutenu sa réputation. Plusieurs passages, exécutés avec un grand ensemble par Mme Pisaroni et par lui, ont provoqué les applaudissemens de l'assemblée à plusieurs reprises. Ce duo, qui était de Pavesi, bien qu'il fût un peu décousu, était favorable au dévelop-

pement de la méthode de Ponchard. On ne peut en dire autant de l'air qu'il avait choisi ; cet air, qui appartient à l'emploi de Martin, ne lui convient pas, parce qu'il est presque toujours dans les cordes graves du tenor ; c'est celui du premier acte de *Beniowski*. Ponchard y a produit peu d'effet, et devait s'y attendre.

Depuis plusieurs années, le jeune Massart est en possession de la faveur du public lorsqu'il joue du violon ; il la mérite par la légèreté de son archet, la prestesse de son jeu et sa justesse parfaite ; mais il m'a paru avoir perdu quelque chose de la qualité de son qu'il avait autrefois. Sans y prendre garde, tous nos artistes, en quelque genre que ce soit, font trop consister maintenant le mérite de l'exécution dans un brillant mécanisme ; c'est quelque chose, sans doute ; mais le volume de son, l'art de chanter et l'élevation de style sont beaucoup aussi.

Les deux morceaux de chant qui terminaient le concert étaient le *duo* de *la Camilla*, de Paër, et le *quintetto d'il Turco in Italia*. Le premier a été fort bien chanté par Donzelli, et Zuccoli y a été fort plaisant ; le second aurait pu produire plus d'effet, car il est excellent. Il excitait autrefois de vifs applaudissemens, lorsque la pièce était au répertoire du Théâtre Italien ; je crois qu'il a besoin d'être en scène pour produire tout son effet.

En résumé, ce concert était peu intéressant, parce que un ou deux morceaux bien exécutés ne suffisent pas pour remplir une soirée; il semblait y avoir entre les concertans et le public un échange d'ennui qui gagnait chacun de proche en proche. J'avoue que cela ne m'a point donné le courage d'assister au second concert qui a eu lieu le 4 ; le programme, moins attrayant encore que celui du premier, ne m'offrait pas d'occasions de varier les observations dont je viens de rendre compte.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

A l'occasion de la fête du roi, on a repris au théâtre de la rue Feydeau *Le Roi et le Batelier*, petit opéra en un acte, qui a eu plus de succès dans la nouveauté que les ouvrages de circonstances n'en ont ordinairement. La musique est de MM. Halevi et Riffaut. Parmi les divers morceaux de cette musique, qui, en général, est élégante, on remarque un duo, qui est le meilleur morceau de la pièce, et qui fait honneur à M. Halevi. L'éloignement de Mme Boulanger, de Lafeuillade et de Visentini, a obligé les auteurs à faire une nouvelle distribution des rôles; la pièce n'a pas gagné à ces changemens.

Au moment où j'écris, on se dispose à jouer la première représentation d'*Un jour de réception ou le rout de province*, opéra en un acte, musique de M. Riffaut. Je rendrai compte de cet ouvrage. *La Fiancée*, opéra en trois actes, lui succèdera. Cette pièce est de M. Scribe; la musique est de M. Auber. La distribution des rôles n'est pas connue, mais on croit que Chollet et Ponchard y chanteront. Les autres ouvrages dont on parle comme devant être représentés dans l'hiver, sont *Les Écossais*, opéra refait sur la musique du *Wallace* de M. Catel, *La Fête et le Combat*, de M. Planard, musique de MM. Boieldieu et Labarre, *La Muette*, musique de M. Carafa, *Pierre et Catherine*, musique de M. Adam fils, etc. etc. Puissent ces nouveautés être accueillies par le succès, et ramener à l'Opéra-Comique le public qui semble en avoir oublié le chemin !

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Francfort-sur-le-Mein. Depuis long-temps M. Ries s'était placé au rang des pianistes les plus distingués et des

compositeurs les plus féconds pour la musique instrumentale; mais jusqu'ici il ne s'était point essayé dans le genre dramatique. Ayant passé plusieurs années en Angleterre, occupé des travaux de l'enseignement, il n'avait pu se livrer à son goût pour cette carrière, la plus attrayante pour un musicien; mais, retiré maintenant en Allemagne, et jouissant d'une liberté entière, il a voulu mettre à profit cette heureuse position, et le fruit de ses loisirs est un opéra qui vient d'obtenir un succès d'enthousiasme à Francfort. Cet opéra, intitulé *la Fiancée du Voleur*, était écrit depuis près d'an an, et déjà des morceaux extraits de la partition avaient été entendus par de bons juges, qui s'étaient plu à rendre justice à leur mérite. Mais l'effet de la scène est souvent si différent de celui qu'on obtient au piano, que le public ne confirme pas toujours ces jugemens prématurés; ici, public et connaisseurs, tout le monde a été d'accord, et la *Fiancée du Voleur* a réuni tous les suffrages. Des chœurs magnifiques, des morceaux d'ensemble d'une grande facture, un profond sentiment dramatique, et, ce qui est plus rare dans l'école allemande moderne, des cantilènes gracieuses et naturelles, ont assuré à cette production du talent de M. Ries un des succès les plus éclatans dont il y ait eu d'exemple depuis long-temps. Appelé à grands cris par les spectateurs, contre l'usage de cette partie de l'Allemagne, l'auteur de cette belle composition a paru sur la scène; il voulait exprimer au public sa reconnaissance pour l'accueil qu'on faisait à son ouvrage; mais l'émotion qu'il éprouvait ne lui en a pas laissé les moyens; il n'a pu que balbutier quelques mots, qui ont été couverts par les applaudissemens les plus unanimes.

On donne beaucoup d'éloges à l'exécution qui, en général, a été aussi satisfaisante qu'on pouvait le désirer. Les acteurs, les chœurs et l'orchestre ont rivalisé de zèle pour donner à *la Fiancée du Voleur* tout l'effet dont cet opéra est susceptible.

Munich. Un autre succès, presque aussi éclatant, vient de couronner dans cette ville les efforts du compositeur

d'un opéra qui a pour titre *le Vampire*. Les journaux musicaux de l'Allemagne nous ont entretenus depuis quelque temps d'un opéra de Wolfram qui a le même titre; mais le correspondant qui nous transmet des détails sur celui dont il est question, l'attribue à M. Lindpaintner, maître de chapelle à Stuttgard. Nous ignorons s'il y a erreur, ou s'il s'agit de deux ouvrages différens. Quoi qu'il en soit, cette composition a été accueillie avec le plus grand plaisir par les amateurs Bavarois, qui l'ont vivement applaudie. Il est vrai que Mlle Schecner a beaucoup contribué à ce succès par la manière vraiment dramatique dont elle a joué et chanté le rôle principal. Cette jeune cantatrice est douée d'un talent qui plaira longtemps, parce qu'il n'est pas seulement fondé sur une méthode de vocalisation plus ou moins pure, ou sur un joli timbre de voix; mais sur un sentiment vif et profond de l'expression dramatique.

ORATORIO DE DEBBORA[1],

Par M. Lesueur.

Parmi les publications liliputiennes qui encombrent la librairie musicale, voilà une publication gigantesque par son importance et par l'intérêt qu'elle inspire à tous les vrais amis de l'art. M. Lesueur fait paraître enfin ses œuvres religieuses, il livre à l'admiration de ses concitoyens et des nations étrangères ces sublimes accords réservés jusqu'à présent pour l'oreille des rois, ces riches et puissantes combinaisons du génie dont la renommée s'étendait d'un bout à l'autre du monde musical.

Nous avons rendu compte de la première messe solennelle de M. Lesueur; les exemplaires en ont été rapidement épuisés. L'oratorio de Debbora vient prendre sa

(1) Chez M. Frey, éditeur, place des Victoires, n. 8.

place ; il aura le même sort. Les artistes étrangers le disputent déjà aux artistes français ; le roi de Prusse enlève pour cette fois à nos princes l'honneur d'accepter la dédicace d'un chef-d'œuvre ; mais le gouvernement, jaloux de coopérer à une grande et utile entreprise, s'empresse de souscrire pour dix exemplaires de toutes les œuvres religieuses de l'illustre maître de chapelle.

L'analyse du magnifique oratorio de Debbora est une tâche que nous ne pouvons nous imposer en conscience. La critique n'y saurait trouver place, et nos éloges, quelqu'impartiaux qu'ils puissent être, fatigueraient ceux de nos lecteurs qui ne connaissent point ce bel ouvrage. Nous aimons mieux les envoyer chez l'éditeur, M. Frey, ou mieux encore à la chapelle du Roi. Pour ce qui nous concerne, nous avons fait l'un et l'autre, c'est-à-dire que nous avons lu et entendu l'oratorio dont nous parlons, afin d'apprécier dignement les beautés qu'il renferme.

Citer un des morceaux de cette belle partition serait une injustice, car tous méritent d'être cités ; leur genre est varié : dans le poème, l'énergie succède à la simplicité des récits, et la douleur des vaincus fait place à l'exaltation des guerriers triomphans ; là tous les genres sont également bien traités, il y a pour tous les goûts. L'introduction, qui dépeint un orage sur les bords du torrent Cison, est sombre et imposante comme les premiers bruissemens de la tempête ; l'air : *Dux descendit de monte Thabor* est étincellant de verve et de mélodie ; le chœur : *Sic pereant inimici tui, Domine* est plein d'une énergie dévorante ; l'air : *Surge Debbora* n'est peut-être pas plus beau que tout le reste ; mais il est empreint d'une expression si touchante et d'une sensibilité si vraie, si communicative, que, dans notre manière d'être et sans vouloir influencer d'autres opinions, ce morceau est celui que nous préférons. Le finale de l'oratorio chanté à la chapelle du Roi par MM. Levasseur et Stéphen, termine dignement, et par des émotions toujours croissantes, l'œuvre du barde religieux. Les chants ont cessé, l'auditoire reste magnétisé dans son enthousiasme, et l'attention survit aux derniers accords qui se perdent sous la voûte du temple.

Du reste, les capitales ne sont point appelées seules à jouir des chefs-d'œuvre de M. Lesueur. La musique de ce maître, bien que dépourvue d'une partie de son charme d'exécution dans les provinces, n'en produit pas moins un effet extraordinaire sur les assistans. Lors de son dernier voyage, Mme la Duchesse de Berry a entendu, à la métropole de Toulouse, un *Te Deum* de M. Lesueur. Voici ce que mande à ce sujet le journal de cette ville.

« Pendant la célébration de la messe que MADAME a entendue à la métropole, le jour de son départ, M. Lavesne, maître de chapelle, a fait exécuter un *Te Deum* de la composition de M. Lesueur, surintendant de la musique du Roi. Cette merveilleuse composition, qui se chante à la chapelle de S. M., ne pouvait être offerte en temps plus opportun à l'admiration de l'auditoire, qui a su l'apprécier. C'était payer un juste et solennel tribut d'hommages à l'immortel auteur des Bardes et de la Caverne. » S.

ANNONCES.

Collection des Opéras de W. A. MOZART, en partitions de piano, deuxième édition.

Le nom de Mozart est placé desormais au-dessus de la critique comme de l'éloge. Les siècles peuvent s'écouler, sans que *Don Juan, Figaro, la Flûte enchantée, Titus*, aient rien à craindre pour leur renommée. Malgré les caprices de la mode, on y reviendra toujours; et quand on voudra prouver que la musique n'est point une langue passagère dont les élémens se renouvellent tous les vingt-cinq ans, on citera les symphonies d'Haydn et les opéras de Mozart.

Voilà le beau, le beau éternel, invariable; voilà le type fécond de tous les genres. Depuis le gracieux jusqu'au sublime, depuis le terrible jusqu'au bouffon, tout se retrouve dans cet inépuisable répertoire, dont une biblio-

thèque musicale et tout amateur de musique ne peuvent se passer.

La vogue prodigieuse de la première édition garantit celle de cette édition nouvelle, qui sera tirée, avec les mêmes planches que la première, sur très beau papier vélin d'Annonay, des fabriques Montgolfier.

La collection se composera de neuf livraisons, savoir : 1re livraison, *le Nozze di Figaro*; 2e *la Clemenza di Tito*; 3e *il Flauto Magico*; 4e *Don Giovanni*; 5e *Idomeneo*; 6a *Cosi fan Tutte*; 7e *il Seraglio*; 8e *l'Impresario et le Requiem*; 9e Collection d'Airs, Duos, Trios, etc., tirés de ses premiers opéras représentés en Italie.

Tous les opéras sont avec paroles *italiennes et allemandes*, tels que Mozart les a écrits, et corrigés avec une scrupuleuse exactitude.

Chaque livraison sera ornée d'une lithographie, dont plusieurs par M. Horace Vernet. Prix de souscription pour chaque livraison : 18 fr., et 36 fr. sur grand papier vélin colombier. La souscription close, le prix de chaque livraison sera de 36 fr.

On souscrit, sans rien payer d'avance, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97.

— *Vari Autori*, seconde suite d'études et morceaux de différens caractères pour le piano, publiée pour J. B. L. Désormery, prix : 12 fr.

Paris, chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier.

Le titre de cet ouvrage indique suffisamment que ce recueil contient des pièces composées par plusieurs auteurs; mais ce qu'il ne dit pas, et ce qui peut exciter l'intérêt, c'est qu'à l'exception de M. Désormery, dont le talent est estimé à juste titre, et du vieux Hullmandel, qui n'est point oublié par les connaisseurs, la plupart des compositeurs qui en ont fourni les matériaux se sont fait de brillantes réputations en d'autres genres. Tels est Chabanon, qui fut de l'Académie française et de celle des inscriptions, qui jouait fort bien du violon, et qui fut long-temps chef

des secondes au concert des amateurs, que Saint-George dirigeait ; qui s'est fait connaître dans la littérature musicale par un *Éloge de Rameau* (Paris, 1764, in-12), par un livre intitulé : *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art* (Paris, 1779, in 8°), qu'il a refondu ensuite dans un autre qui a pour titre : *De la musique considérée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, (Paris, 1785, in-8°), et enfin par un mémoire *Sur l'introduction des accords dans la musique des anciens*, qui a été inséré dans les Mémoires de l'académie des inscriptions (tom. xxxv, p. 360). M. de Chabanon s'est fait une réputation dans les lettres par sa traduction du Dante, et par quelques autres ouvrages. Telle est encore Mme Jacotot, dont le talent est célèbre dans la peinture sur porcelaine. Dans la collection dont il s'agit, on trouve aussi quelques morceaux composés par Mme de Villeblanche, nièce de Chabanon, et, si nous ne nous trompons, mère de M. de Villeblanche, jeune compositeur plein de talent, élève de Wœlfl, pour le piano, et qui perdit la vie dans la désastreuse campagne de Moscou. La musique qu'on trouve dans ce recueil n'est point chargée de notes comme les nouveautés à la mode ; mais on y trouve du chant, de l'élégance d'harmonie, et une certaine pureté de forme qu'on a trop oubliée.

— Grand concerto posthume pour le piano forte avec accompagnement d'orchestre *ad libitum*, par Mozart, arrangé à six octaves avec un point d'orgue, et exécuté à Paris, au concert de l'Ecole royale de musique, par F. Kalkbrenner. Prix, avec orchestre, 20 fr. ; avec quatuor, 15 fr. ; pour piano seul, 10 fr.

A Paris, chez J. Pleyel et Cie, éditeurs de musique, fabricans de pianos, brévetés pour les unicordes, boulevard Montmartre.

L'habitude que les pianistes de l'époque actuelle ont acquise de vaincre les plus grandes difficultés, et celle que le public a contractée d'entendre beaucoup de notes jouées dans le mouvement le plus rapide, sont causes de

l'espèce de dédain où la belle musique de l'ancienne école est tombée. Haydn et Mozart, voire même Dussek et Clementi, ne sont plus que des noms historiques pour nos virtuoses, et cela se conçoit : chacun aime à montrer ce qu'il sait; or, ces messieurs savent faire beaucoup de tours de force, et il y en a peu dans la musique qu'on vient de citer; pour en tirer parti, il faudrait savoir chanter avec expression sur le clavier, et c'est ce qu'ils ignorent complètement. On voit donc qu'il n'était pas possible que ces vieilles sonates de Haydn, ces pauvres quatuors ou concertos de Mozart, toute cette musique gothique enfin, qui était bonne *avant la révolution*, fût encore de mise aujourd'hui. Beethoven brille encore à l'orchestre; mais au piano, néant.

Ce n'est pas qu'à la rigueur on ne trouvât les sonates, trios, quatuors ou concertos assez passables, et qu'on ne pût leur donner une place après les fantaisies, les variations et les *rondoletti*, s'il s'y trouvait des traits brillans; mais, sans cette condition, on ne peut les admettre. Eh bien! ce qu'on demande, M. Kalkbrenner vient de le faire de la manière la plus heureuse pour le concerto posthume en *ut* de Mozart. Sollicité de jouer aux concerts de l'Ecole royale de musique ce même concerto, il n'a pas cru porter atteinte à sa réputation en prêtant son talent à cette tâche facile; mais il a senti qu'on pouvait, en conservant intacts les chants, la coupe des phrases et l'harmonie, donner du brillant aux traits, les moderniser et les mettre en rapport avec les exigeances du jour. Un pareil travail demandait du goût, du tact et de la discrétion; il fallait faire assez et pas trop; tout ce qu'on pourrait désirer à cet égard se trouve dans la nouvelle édition, qui joint à ces avantages celui d'offrir dans la partie de piano tous les tutti écrits et arrangés de manière que le concerto peut être exécuté par le piano seul, ou avec le quatuor, ou enfin avec l'orchestre à volonté. On doit croire, pour l'honneur des amateurs de piano, que ce travail ne sera point perdu, et qu'il prendront exemple du virtuose qui l'a fait par respect et par admiration pour le grand nom de Mozart.

SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Les historiens sont, pour la plupart, des narrateurs plus ou moins exacts, qu'on estime en raison de leurs lumières ou de leur bonne foi, mais qui sont presque toujours dépourvus de la pénétration nécessaire pour saisir l'ensemble de leur sujet, et pour aller au-delà des apparences. Les chroniques ne manquent pas; mais on a peu d'histoires véritables. Lorsqu'il s'agit des peuples, le talent de peindre les mœurs et de présenter les événemens sous des couleurs vraies ou vraisemblables suffit pour satisfaire le lecteur : ce talent est fort rare; mais dans l'histoire des sciences et des arts, c'est autre chose : celui qui entreprend de l'écrire doit être aussi narrateur; mais ce n'est là qu'une faible partie de sa tâche. Ne pouvant peindre à grands traits des objets vagues et indéterminés, il est forcé d'avoir recours à des analyses délicates, et de rattacher, par des analogies prises de loin, des objets en apparence étrangers l'un à l'autre. Il ne lui suffit pas de savoir beaucoup, d'avoir étudié toutes les parties de l'art dont il veut être l'historien, de connaître à fond les époques et les faits; il faut encore qu'il conçoive l'enchaînement de ces mêmes faits dans un vaste système régulier, comme l'a fait Winckelmann dans son *Histoire de l'art chez les anciens*. Mais ce que Winckelmann a si heureusement exécuté pour les arts du dessin, personne ne l'a fait jusqu'ici pour la musique : c'est ce qui sera démontré jusqu'à l'évidence dans l'examen que je vais faire des divers ouvrages qu'on possède sur cette matière.

Chez les Grecs, la musique avait tant d'importance, que, malgré sa simplicité, plusieurs auteurs en avaient

écrit l'histoire. Plutarque, dans son dialogue sur la musique, cite un ouvrage d'Aristoxène qui traitait non-seulement des diverses parties de cet art, mais aussi de son histoire et de celle des musiciens. Ce livre qui avait pour titre : περὶ μȣσικῆς, n'est pas le *Traité des élémens harmoniques* dont nous avons des éditions, il est perdu comme ceux de plusieurs autres écrivains sur la même matière, dont on trouve la liste dans le *Banquet des Savans* d'Athénée.

Le premier, parmi les modernes, qui ait publié un livre sous le titre d'*Histoire de la Musique* (1) est Wolgang-Gaspard Prinz, directeur de musique et chantre à Sorau. Avant lui, Calvitz avait traité de quelques époques principales dans ses *Exercitationes Musicæ* (2); et Schulz, ou Prætorius, avait donné quelques détails sur les instrumens, dans son *Syntagma musisicum* (3); mais Prinz avait conçu son plan d'une manière plus uniforme, plus suivie, et l'avait exécuté méthodiquement, autant qu'on pouvait le faire de son temps. Toutefois, si l'on excepte le chapitre qui concerne les principaux auteurs allemands de musique sacrée, aux seizième et dix-septième siècles, dans lequel on trouve des renseignemens précieux, le fond de cette histoire ne peut être que de peu d'utilité. Que pourrait-on tirer en effet d'un livre dont une grande partie est employée à des recherches sur les inventeurs de la musique et des musiciens avant le déluge, à résoudre cette question : *Si la musique du temps de David et de Salomon était chorale ou mesurée*, et autres choses semblables? L'obstination des commentateurs

(1) *Historische Beschreibung der edlen sing-und Kling-Kunst, in Welcher derselben Ursprung und Erfindung, fortgang und Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, Wunderbare Würkungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmter Ausüber von Anfang der Welt bis auf unsere Zeit in mœglichster Kürze erzœhlt und Vorgestellt Werden*, etc. Dresde, 1690, in-4°.

(2) Leipsick, 1600, in-8°.

(3) Wolfenbüttel et Wittemberg, 1614, 3 vol in-4°.

de la Bible à vouloir traiter de la musique des Hébreux, en l'absence de tout monument, et avec le seul secours de quelques textes obscurs, était un écueil contre lequel les écrivains du dix-septième siècle venaient tous échouer.

Peu de temps après que Prinz eut donné son histoire de la musique, Bontempi, maître de chapelle de l'électeur de Saxe, Jean-Georges II, fit paraître un ouvrage auquel il avait donné le titre suivant : *Historia musica, nella quale si ha piena cognizione della teorica e della pratica antica della musica armonica* (1). On se ferait une fausse idée de ce livre, si, d'après son titre, on le considérait comme une histoire de la musique. Ce n'est presque qu'un traité de la musique des Grecs, ou plutôt de l'échafaudage puéril des proportions du système musical de ce peuple. La manie de ces sortes de calculs a préocupé tous les théoriciens des seizième et dix-septième siècles, et a beaucoup retardé les progrès d'une théorie plus vraie et plus féconde. Au reste, la prétendue histoire de Bontempi, fût-elle mieux conçue, ne serait guères plus utile, n'ayant de rapport qu'à l'époque la moins importante de l'histoire de l'art.

Je ne connais pas la dissertation du suédois Wallerius, *De antiqua et medii œvi musica* (2), citée par Hülphers (3); mais il est vraisemblable que ce n'est qu'un ouvrage d'érudition dépourvu de critique, comme tous les écrits du même genre qui ont été composés à la même époque. Quant à l'*Histoire de la musique et de ses effets* (4), publiée par Pierre Bonnet, trésorier du parlement de Paris, elle ne mérite ni son titre, ni la moindre considération, car l'auteur était étranger à l'art dont il parle. Quelques anecdotes sur

(1) Pérouse, 1695, in-fol.
(2) Upsal, 1707.
(3) *Historisk Afhandlung om musik*, etc., pag. 101.
(4) Paris, 1715, in-12; Amsterdam, 1725, 2 vol. in-12; La Haye et Francfort, 1743, 4 vol. in-12.

Lulli et sur la musique de son temps, est ce qu'on y trouve de plus curieux.

Le P. Martini, auteur de la première histoire générale de la musique, qui mérite véritablement ce nom (1), était doué d'un profond savoir dans la théorie de cet art, et d'une érudition immense. La bibliothèque la plus nombreuse qui ait jamais été rassemblée par un particulier, pour cet objet spécial, lui fournissait les moyens de ne rien avancer qu'il ne pût vérifier à l'instant (2) : aussi les preuves et les citations ne manquent-elles pas dans son ouvrage; mais, malgré les éloges que la plupart des biographes lui ont accordés, on peut affirmer qu'on n'y trouve pas l'ombre de critique, de philosophie, ni même de bon sens. Une prolixité puérile et fatigante, des redites continuelles, une crédulité sans bornes, qui admet sans examen tout ce qui est appuyé sur l'autorité des anciens, et qui, pour contenter tout le monde, le conduit à traiter deux fois fort longuement de l'origine de la musique, l'une d'après la Bible, l'autre selon les idées de l'antiquité profane; l'absence de tout plan, de tout système : tels sont les défauts principaux dont on est frappé à la lecture de ce livre. Sans doute on y trouve des choses curieuses, et des matériaux qui, bien employés, offriraient beaucoup d'intérêt; mais, tels qu'ils sont disposés, ces matériaux ne peuvent être d'aucune utilité aux lecteurs ordinaires. Le P. Martini s'était proposé de renfermer son histoire en cinq volumes

(1) *Storia della musica*, tom. 1, 1757 ; tom. 2, 1770 ; tom. 3, 1781, in-4°. Il y en a des exemplaires in-fol.

(2) Les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810) ont fait, à propos de cette bibliothèque, une singulière méprise, qui a été répétée dans la *Biographie universelle*. A l'article *Martini*, on trouve ce passage : « Son » ami Bottrigari lui avait laissé sa grande bibliothèque mu-» sicale, qui contenait beaucoup d'ouvrages très-rares. » Bottrigari n'a pu être l'ami du P. Martini, car il mourut en 1609, et Martini ne vit le jour qu'en 1706, c'est-à-dire environ cent ans après le décès de son ami prétendu.

in-4° ; mais en suivant la marche qu'il avait adoptée, trente volumes n'auraient pas suffi, car à la fin du troisième, il n'en était encore qu'à la musique des Grecs. Après la publication de ce volume, il mourut, et laissa son livre incomplet.

Marpurg, homme supérieur, qui possédait une grande partie des qualités nécessaires pour écrire une bonne histoire de la musique, effrayé sans doute à l'idée d'une semblable entreprise, n'a donné qu'une *Introduction critique à l'Histoire de la Musique ancienne et moderne* (1), qu'il n'a pas même achevée, car il ne dépasse point l'époque de Pythagore; en sorte que son livre offre peu d'intérêt.

L'*Histoire générale, critique et philosophique de la Musique* (2), par Blainville, ne mérite pas d'être citée. J'en dirais autant de l'*Essai sur la Musique ancienne et moderne* (3) de Laborde, si, au milieu de son désordre, des inexactitudes et des idées fausses qui y sont répandues, on ne trouvait des renseignemens utiles. Du reste, ni plan ni vues dans cette volumineuse compilation, qui n'a dû son succès qu'à l'absence de tout autre ouvrage sur la même matière.

Ce n'est que comme une collection de matériaux que l'*Histoire générale de la Musique* de Hawkins (4), mérite quelqu'estime. Le littérateur anglais, à qui on la doit, mu par le seul desir de contribuer aux progrès de l'art, quoiqu'il ne fût que médiocrement musicien, fit des dépenses considérables pour établir cet ouvrage à ses frais, et donna ensuite toute l'édition au libraire Payne, pour en tirer le parti qui lui conviendrait. Un semblable dévouement méritait que l'ouvrage fût mieux

(1) *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsætze der alten und neuen musik*. Berlin, 1759, in-4°.
(2) Paris, 1767, in-4°.
(3) Paris, 1780, 4 vol. in-4°.
(4) *A general History of the Science and practice of music, in five volumes*. Londres, 1776. 5 vol. in-4°.

accueilli; mais il parut dans des circonstances défavorables. Burney avait aussi annoncé une histoire générale de la musique quelques années auparavant; il avait parcouru une partie de l'Europe pour rassembler ses matériaux, et s'était lié d'amitié avec tous les artistes et tous les savans de la France, de l'Italie et de l'Allemagne; enfin, il avait publié la relation de son voyage musical, et le succès avait si bien couronné cette première entreprise, que deux éditions du voyage avaient été enlevées en un instant. On attendait avec impatience l'histoire de la musique promise par l'auteur de ce voyage. Le premier volume parut en même temps que l'ouvrage de Hawkins; il annonçait plus de méthode, et fut préféré, malgré l'intervalle de treize ans qui s'ecoula pendant la publication des autres volumes, et quoique les cinq volumes de Hawkins eussent paru à la fois. Ce dernier eut le chagrin de voir son livre repoussé par le public, pendant que celui de son compétiteur était recherché : l'un se donnait à vil prix, l'autre se payait au poids de l'or. On a reconnu, depuis lors, l'utilité de l'ouvrage de Hawkins; il est devenu rare, et son prix a beaucoup augmenté.

Dès l'arrivée de Burney sur le continent, le plan de son histoire de la musique (1) était arrêté, et s'il y fit quelques légers changemens, ils lui furent suggérés plutôt par des circonstances particulières, que par des observations profondes qui auraient motivé ces modifications. Ce plan est régulier, sous le rapport chronologique; mais on n'y aperçoit point de ces vues élevées qui donnent à un ouvrage une supériorité marquée. Après avoir mis en œuvre, avec assez d'adresse, les matériaux qu'il avait à sa disposition, pour la musique des anciens, qui est l'objet de son premier volume, on peut dire qu'il a passé à côté de la musique du moyen-âge, antérieure au quinzième siècle, et qu'il n'a

(1) *A general History of music from the Earliest ages to the present period, to Which is prefixed a dissertation on the music of the ancients.* Londres, 1776-1789. 4 vol. in-4°.

fait que l'entrevoir. Il a mieux saisi, dans son deuxième volume, l'ensemble de la révolution opérée par les musiciens français et gallo-belges dans les quinzième et seizième siècles, et c'est à lui qu'on est redevable des lumières qu'on a acquises sur l'histoire de la musique en Angleterre, à ces mêmes époques. Il est vrai que l'histoire de Hawkins a pu lui être d'une grande utilité pour cette partie de son ouvrage. Quant aux deux derniers volumes de son livre, ils ont le défaut de n'être, d'une part, que la répétition des observations qu'il avait consignées dans la relation de son voyage; et de l'autre, de n'être qu'une espèce de gazette des représentations dramatiques aux différens théâtres de Londres. Burney avait de l'instruction, dans le sens qu'on attache communément à ce mot, c'est-à-dire, qu'il savait assez les langues anciennes et modernes, l'histoire, la chronologie, etc., pour l'objet qu'il traitait; mais, quoiqu'il fût musicien, son savoir en musique manquait de la profondeur nécessaire pour un pareil travail; il voyait superficiellement et se hâtait de conclure.

Malgre ses défauts, l'histoire générale de Burney était ce qu'on connaissait de mieux quand Forkel annonça la sienne (1). Forkel, savant professeur à l'université de Gottingue, s'était déjà fait connaître par plusieurs ouvrages estimables, et possédait toutes les connaissances musicales nécessaires pour un pareil travail. Les ouvrages de Marpurg, de Hawkins et de Burney lui furent sans doute très-utiles, à cause des nombreux matériaux qu'ils renferment; mais on ne peut nier qu'il y ait dans le sien un ordre plus méthodique, un ensemble plus satisfaisant que dans celui de ses prédécesseurs. On y trouve une lecture immense, une érudition peu commune, une exactitude de faits et de dates qui ne laisse rien à desirer. Malheureusement, ces qualités ne sont point accompagnées de

(1) *Allgemeine Geschichte der musik*. Leipsick, 1788-1801. 2 vol. in-4°.

l'esprit philosophique, sans lequel il ne peut exister de bonne histoire des arts. La manière de Forkel est lourde, diffuse, et dépourvue de tout autre intérêt que celui des faits. Sa marche est lente; il s'attache aux moindres détails, et les discute plutôt en philologue qu'en historien. Il y a de certaines époques dans l'histoire de la musique qui, par leur importance, doivent fixer l'attention de préférence à d'autres; mais Forkel les a traitées toutes avec un soin également minutieux, même lorsque le manque absolu de monumens le laissait livré aux simples conjectures. Ainsi, il a employé cent douze pages in-4° à parler de la musique des Egyptiens et des Hébreux, n'ayant pour guide que des passages obscurs de la Bible, et les rêveries d'une foule de commentateurs. A l'époque où il écrivait, l'expédition de l'armée française en Egypte n'avait point eu lieu, et n'avait pas encore livré à l'attention de l'Europe ces trésors de monumens, de faits et d'observations qui ont été consignés dans le bel ouvrage de la *Description de l'Egypte*, publiée aux frais du Gouvernement français. Les musées égyptiens de Turin et de Paris n'existaient pas; les hyppogées de Thèbes, qui renferment tant d'élémens d'instruction sur l'Egypte, n'étaient point ouvertes; MM. Burkhardt, Belzoni, Gau, Caillaut et Drovetti n'avaient point encore arraché de cette terre classique les monumens dont ils ont inondé l'Europe, ni enrichi l'histoire de leurs observations; M. Villoteau n'avait pas publié son beau travail sur la musique de l'Egypte, travail entrepris sur les lieux; M. Champollion jeune n'avait pas encore découvert les élémens du système hiérogliphique; ceux de l'écriture hiératique de l'Egypte étaient également inconnus, et l'on n'avait point rassemblé la foule de manuscrits sur papyrus qu'on possède maintenant, et dans lesquels on découvrira peut-être un jour quelque traité de musique; enfin le moment n'était pas venu de faire l'histoire de la musique des Egyptiens, ni conséquemment des Hébreux, qui leur devaient tout ce qu'ils savaient et tout ce qu'ils possédaient.

Le reste du premier volume de l'histoire de Forkel est employé à traiter de la musique des Grecs et des Romains. La même érudition, les mêmes recherches, les mêmes défauts s'y font remarquer. Le second volume, qui paraît avoir coûté beaucoup de travail à Forkel, puisqu'il a employé treize ans à en rassembler les matériaux et à les coordonner, renferme la période qui s'étend depuis les premiers temps de l'Eglise jusque vers le milieu du seizième siècle. Cette partie de son ouvrage me paraît être la plus remarquable par la sagacité avec laquelle il a résolu les incertitudes qui régnaient auparavant dans l'histoire du moyen-âge. S'il n'a pas fait tout ce qu'on pouvait faire, c'est que les matériaux qu'on a découverts depuis peu lui manquaient.

Forkel préparait la suite de son histoire lorsque la mort le surprit. Ce qui lui restait à faire est considérable; car, en suivant le même plan qu'il avait adopté pour le commencement de son ouvrage, il n'aurait pu faire moins de cinq ou six volumes. A sa mort, les matériaux qu'il avait préparés ont passé dans les mains de M. Schwickert, libraire à Leipsick, éditeur des deux premiers volumes. J'ai été consulté sur l'emploi des ces matériaux; des offres ont même été faites pour que j'entreprisse de terminer l'ouvrage de Forkel, en me servant de ce qu'il avait préparé; mais la difficulté d'écrire convenablement dans une langue étrangère, jointe à ce que j'avais depuis long-temps préparé les bases d'une autre histoire de la musique, qui diffère essentiellement de celle du savant allemand, ne m'ont pas permis de me charger de cette tâche.

Trois ouvrages dont je n'ai point encore parlé, portent aussi le titre d'Histoire générale de la musique. L'un, écrit par Kalkbrenner (1), père du célèbre pianiste, est un abrégé qui n'a point été achevé. L'auteur avait publié précédemment un abrégé du même genre

(1) *Histoire de la musique*, Paris, Delance, 1802, 2 tomes en un volume.

en allemand (1). Un Anglais, nommé Jones, a donné aussi dans l'*Encyclopédie anglaise* de 1819, une histoire abrégée de la musique, dont on a tiré des exemplaires séparés (2); enfin le docteur Busby a publié, en deux volumes in-8°, dans la même année, une histoire générale de la musique, qui n'est qu'un extrait de celles de Burney et de Hawkins (3).

J'examinerai, dans un autre article, ce qu'on a sur les diverses parties de l'histoire de la musique, et la manière la plus convenable d'employer les matériaux qu'on possède. FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA COMIQUE.

*Première représentation d'*Un Jour de réception *ou* le Rout de Province, *opéra comique en un acte, de* M. ***, *musique de* M. Rifaut.

Nonobstant les progrès du public français dans la musique, beaucoup de gens se persuadent encore que l'opéra comique ne diffère du vaudeville que parce qu'on y chante *des ariettes* au lieu de couplets. Les fabricans de ces petites pièces, dont les plus heu-

(1) *Kurzer Abris der Geschichte der Tonkurnt; Zum vergnügen der leibhaber der musik.* Berlin, 1792, in-8°.

(2) *A History of the origin, progress of theorical end practical music.* Londres, 1819, in-4°.

(3) *A general History of music from the earleist times to the present, comprising the lives of eminent composers and musical Writers.* Londres, 1819, in-8°. 2 vol.

reuses naissent et meurent en quelques mois, partagent surtout cette erreur. Les plus avisés de ces messieurs, sont ceux qui vont jusqu'à imaginer d'amener tant bien que mal un concert dans leur canevas : ceux-là croient avoir fait merveille pour la musique, et ne s'aperçoivent pas que rien n'est plus glacial, et qu'il suffit qu'un acteur annonce qu'il va chanter, pour qu'on n'ait plus envie de l'entendre. Rien n'est plus déplacé que la musique de concert au théâtre, parce qu'elle fait apercevoir ses apprêts; il n'y a de dramatique que celle qui se fait oublier. Mais pour que le musicien ait occasion d'en faire de cette espèce, il lui faut des situations, des sentimens, des passions à exprimer, et non de ces misérables lieux communs dont les habitués des théâtres des Variétés, du Vaudeville ou des Nouveautés ont les oreilles rebattues. Qu'importe aux musiciens et aux vrais amateurs qu'il y ait de ce qu'on appelle *de l'esprit* dans le dialogue de pareilles pièces, c'est-à-dire, des jeux de mots, des pointes ou des impertinences égrillardes? La musique n'a que faire de tout ce bagage. Il y a plus : le public des théâtres lyriques n'y comprend rien; son oreille n'y est point accoutumée, et les auteurs qui le choisissent pour juge de productions semblables font évidemment une mauvaise spéculation. Puisqu'il existe un monde façonné à tout cela, ces auteurs ont tort de ne pas s'y tenir.

Jamais pièce ne fut plus propre à faire naître ces réflexions que celle qu'on vient de jouer à l'Opéra-Comique, sous le titre d'*Un jour de Réception*, ou *le Rout de province :* on peut en juger par l'exposé du sujet. Le percepteur des contributions d'une sous-préfecture, ex-employé du trésor, ayant été faire son versement chez le receveur général, a obtenu de ce fonctionnaire la promesse de se rendre à une fête qu'il voulait donner. Notre percepteur, nommé Benoît, persuadé que la visite de son chef doit être utile à son avancement, se met en dépense pour le bien recevoir, et invite toute la ville pour assister au triomphe de sa vanité. Au moment où il attend son monde, Boniface, son ancien

ami, et, comme lui, employé du trésor, arrive inopinément. Cette visite contrarie d'abord un peu Benoît; mais une lettre vient lui apprendre que le receveur-général (M. de Saint-Germain) est forcé de se rendre à Paris, et ne peut assister à la fête. Boniface devient alors une ressource pour Benoît, qui ne voit d'autre moyen de se tirer d'affaire aux yeux de ceux qu'il a invités, qu'en faisant passer son ancien camarade pour le receveur-général. Par hasard, personne ne connaît M. de Saint-Germain, et tout va le mieux du monde, lorsqu'un postillon arrive tout botté dans le salon, pour apporter le journal du département, qui annonce le départ de M. de Saint-Germain pour Paris, et la nomination de M. Boniface à la recette générale. On conçoit sans peine le dénouement de la pièce, dans laquelle se trouve une amourette entre la fille de Benoît et le neveu de Boniface, car il n'y a pas moyen de faire un opéra-comique sans cela. Les accessoires se composent d'un écarté, où Boniface perd trois ou quatre mille francs qu'il a empruntés à Benoît; d'un bal qu'on aperçoit de loin; d'un souper qu'on ne voit point, et d'un concert composé d'un *duo*. Tel est l'ouvrage appelé *le Rout de province*, qui n'avait pas besoin, pour tomber, de la malveillance qui s'est manifestée dès le commencement, et qui s'est trahie par des sifflets intempestifs.

Une ouverture, dans laquelle il y a de jolis effets d'orchestre, annonçait une musique plus distinguée que celle qu'on a entendue dans le reste de l'ouvrage, et méritait d'être mieux accueillie du public. J'ai remarqué aussi des couplets chantés par Huet, qui ont du naturel; mais le reste m'a paru plus faible qu'on ne devait même l'attendre du genre défavorable de la pièce. L'introduction pouvait offrir quelque ressource, et M. Rifaut n'en a pas tiré parti. Quant à l'air de Chollet, j'avoue qu'on ne pouvait rien faire de bon sur les paroles qui lui servent de motif. J'ignore si le compositeur a écrit tous les traits de l'air de madame

Rigaut, ou si la cantatrice les y a introduits comme des variations du thême principal; mais je sais que leur profusion est d'un fort mauvais goût : cela pourrait passer tout au plus pour un exercice de vocalisation. Quoiqu'il y ait excès de fioriture dans la musique italienne de nos jours, ce n'est point ainsi que les ornemens sont employés par les bons chanteurs. Madame Rigaut s'en servait autrefois avec plus de mesure, et produisait plus d'effet : elle fera bien d'en revenir à ses anciennes habitudes.

Quoique M. Rifaut ait écrit peu d'ouvrages, l'habitude qu'il a de vivre au théâtre, et d'assister en quelque sorte à la naissance de ce qu'on y représente, a dû lui donner assez d'expérience pour qu'il soit en état de juger de ce qui est favorable aux talents d'un musicien, ou de ce qui repousse ses efforts : je suis donc étonné qu'il se soit chargé de mettre en musique une pièce qui est anti-musicale; et je le suis encore plus de ce qu'ayant entendu les répétitions de son ouvrage, il n'ait pas senti la nécessité de le retirer, afin de ne pas exposer son nom aux inconvéniens d'une troisième chute, avant d'avoir obtenu un succès. Je le croyais plus habile.

Il est difficile de juger de la manière dont les acteurs ont joué une pièce, lorsqu'ils sont interrompus à chaque instant par les sifflets : l'acteur, plus que tout autre artiste, a besoin d'encouragemens, et les marques réitérées d'improbation ne sont pas propres à développer son émulation; je ne puis donc dire si *Un jour de Réception* a été bien ou mal joué et chanté; seulement, il m'a paru que le rôle de Benoît n'est point favorable à Chollet, et que la musique n'est point dans la voix des chanteurs. On dit que la seconde représentation a été plus satisfaisante; mais je ne puis l'affirmer, car je n'y étais pas.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Gazza Ladra. — Madame Malibran.

Lorsque madame Fodor nous fit entendre les accens de *Rosine* dans *le Barbier* et de *Ninetta* dans *la Gazza Ladra*, toutes les circonstances étaient favorables à son beau talent. Le combat des opinions politiques, alors dans toute sa violence, rendait les réunions de salon difficiles, et le public cherchait avec empressement, au théâtre, un délassement qu'il ne trouvait point ailleurs. De plus, la musique de Rossini, inconnue jusque-là à Paris, ravissait de plaisir, par la nouveauté, le piquant de ses formes, par son instrumentation pittoresque, et surtout par le charme répandu dans ses cantilènes. Enfin, l'ensemble excellent de chanteurs choisis ramenait au théâtre les spectateurs qu'en avait éloignés précédemment l'administration désorganisatrice de madame Catalani. Quelle différence aujourd'hui! la fusion des opinions qui s'est opérée insensiblement a ramené dans les cercles tous ceux qui s'en étaient éloignés, en sorte qu'on sent moins le besoin des plaisirs de la scène; plusieurs centaines de représentations des opéras de Rossini ont rassasié les plus intrépides *dilettanti*, et les ressources du théâtre Italien se bornent à une seule cantatrice qui, par son talent, est obligée de combattre contre toutes ces circonstances défavorables, et de se partager dans des genres très-différens, pour varier un peu son répertoire. Parmi les amateurs qui sont attirés au théâtre Favart par madame Malibran, quelques-uns sont mus par le desir de l'entendre, d'autres par celui de la juger en la comparant. Que de talens il faut pour résister à des chances semblables!

Je l'ai dit plusieurs fois : l'organisation de madame Malibran est parfaite; son talent est déjà très-remarquable, et ses progrès excitent l'étonnement; mais il lui reste à travailler pour mettre de l'harmonie dans ses inspirations : elle veut quelquefois faire trop, et dépasse le but en voulant l'atteindre. Par exemple, dans *la Gazza Ladra*, elle n'a pas bien conçu la première partie du rôle de *Ninetta*. Cette jeune fille n'est point ce qu'elle en a fait au commencement, c'est-à-dire une servante de cabaret qui,

> Chemin faisant, vingt soufflets distribue
> Aux étourdis dont l'indiscrète main
> . . . .

Il y a de la mélancolie, de la prédestination au fond de sa gaîté naïve. D'ailleurs, la position de *Fernand* est trop critique pour que sa fille songe à faire le coup de poing avec celui qui peut le perdre. Il est nécessaire que madame Malibran refasse ses idées sur la première partie de ce rôle, et qu'elle en saisisse bien l'intention. Si elle y parvient, son triomphe sera complet, car elle déploie dans le reste les ressources du plus beau talent, et, malgré ses défauts, elle seule pouvait chanter comme elle l'a fait certaines parties de ce rôle difficile. Elle a trop multiplié les traits et les ornemens dans la cavatine *Di piacer mi balza il cor*; l'émotion semblait s'opposer à ce que sa voix y fût bien posée. Le beau trio du premier acte ne lui a pas été plus favorable; on y apercevait de la gêne, et un défaut de certitude dans les effets qu'elle voulait produire : mais il n'y a presque que des éloges à donner à son exécution dans les autres morceaux. J'engage surtout madame Malibran à ne pas se décourager et à ne pas abandonner la *Gazza* pour reprendre son ancien répertoire. Elle sait que je ne la gâte pas, et qu'elle peut croire à mes conseils. Dans ce qu'elle a essayé, j'ai vu ce qu'elle peut faire; il ne lui faut que du travail, et surtout de la réflexion. Le public ne savait que penser quand j'ai annoncé que madame Malibran est déjà

une grande cantatrice, et qu'elle serait un jour la première de l'Europe; il a fini par s'en apercevoir.

Je n'ai rien à dire de l'exécution générale de *la Gazza*, si ce n'est qu'il est impossible d'en entendre de plus mauvaise : acteurs, choristes, orchestre, ont été au plus mal. Une pareille exécution est intolérable pour nous, après ce que nous avons entendu autrefois.

QUATRIÈME CONCERT D'ÉMULATION

Donné par les Élèves de l'École royale de musique.

L'émulation est le principe vital des arts; le grand musicien qui dirige l'Ecole de musique (M. Chérubini) l'a senti; et l'on doit à ses soins l'établissement de ces concerts qui, avec le temps, produiront d'heureux résultats. Le succès prodigieux des grands concerts de l'École a donné naissance à ceux-ci : il n'y a sans doute aucune comparaison à faire entre les uns et les autres; mais ces deux institutions doivent concourir un jour à se prêter un mutuel secours. L'exemple de la perfection d'exécution des grands concerts rendra les élèves qui composent l'orchestre du petit plus attentifs et plus soigneux; et ceux-ci deviendront une ressource précieuse pour le recrutement du premier. M. Chérubini abandonne à eux-mêmes les jeunes gens qui dirigent le concert d'émulation; en cela, je ne puis que l'approuver, car on se forme bien plus par sa propre expérience que par la direction d'autrui. Je voudrais seulement que ces jeunes gens soignassent un peu plus leurs répétitions, et surtout qu'ils exigeassent que tous les exécutans y assistassent. Il suffit d'écouter attentivement pour voir qu'une partie des

instrumentistes joue à première vue, et sans avoir pris connaissance des difficultés des morceaux. Des talens faits ne pourraient espérer de ne point faire de fautes grossières en agissant ainsi : qu'on juge de ce qu'il peut en être pour des artistes dont quelques-uns appartiennent encore à l'enfance! Toutefois, je dois avouer qu'il y a déjà des progrès, et que l'exécution est devenue plus ferme. Ce doit être un motif de plus pour travailler avec ardeur.

Sous le rapport de la composition, l'institution des concerts d'émulation me paraît aussi très-utile. Les jeunes compositeurs y prennent sur leurs propres ouvrages de bonnes leçons que ne pourraient remplacer celles d'un professeur. Les conseils qu'on reçoit dans l'École sont propres à faire connaître les procédés de l'art, à former la pureté de style, à préparer enfin les bases solides du talent ; mais on n'acquiert que par soi-même la connaissance du résultat, et, pour cela, il faut trouver des occasions : celles-ci se présentent naturellement dans les concerts d'émulation : je ne doute pas de l'heureuse influence qu'ils auront dans l'avenir.

Au dernier concert, j'ai remarqué surtout un fragment de symphonie, par M. Vogel, et une ouverture de M. Millault, tous deux élèves de l'École royale. Le plan du premier morceau est un peu vague, et l'inexpérience de l'auteur se fait remarquer en plusieurs endroits; mais on y aperçoit un bon sentiment de l'instrumentation, et une certaine élégance de forme qui est d'un bon augure. L'ouverture de M. Millault annonce un talent plus formé, quoique l'auteur soit fort jeune. Il y a des longueurs dans la coupe du morceau; mais on y trouve de la verve, de l'énergie, des effets variés, et une harmonie pure et bien disposée. Où je me trompe fort, ou, avec du travail, M. Millault deviendra un compositeur distingué : il est déjà un harmoniste instruit.

M. Gasse a fait entendre une scène de *Marie Stuart*, qui a le mérite de n'être point longue; mais cet ouvrage ne peut être considéré que comme un essai d'un

jeune homme dont l'éducation musicale n'est point faite. J'en dois dire autant de l'*Orphée*, de M. Elwart; et je ferai observer à l'auteur que si le chantre de la Thrace n'avait pas imaginé de mélodies plus suaves que celles qu'il lui a prêtées, il est vraisemblable qu'il n'aurait pas attendri le dieu des enfers, et qu'Euridice serait restée parmi les ombres.

Un rondeau pour le piano, composé et exécuté par M. Montfort, et un air varié de M. Camille Dugelay, pour le violon ont obtenu les applaudissemens de l'assemblée. J'engage ce dernier à soigner sa qualité de son, qui est défectueuse.

M. Chevillard, qui a obtenu le premier prix de violoncelle l'année dernière, s'est montré digne de cette distinction par la manière dont il a exécuté un air varié de Mark. Beau son, netteté d'exécution, facilité, expression, tout se trouve réuni dans son jeu, qui a excité le plus vif enthousiasme. Si ce jeune homme continue dans cette route, il sera, dans peu d'années, au rang des artistes les plus distingués.

En somme, le quatrième concert d'émulation a été satisfaisant, et a donné des espérances pour l'avenir.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin. Les derniers opéras qui ont été joués avec succès dans cette ville, au théâtre de Kœnigstadt, sont: *le Colporteur* d'Onslow, arrangé pour la scène allemande par le baron de Lichtenstein, et *le Solitaire* de Carafa. Mademoiselle Schœtzel, élève de M. Stummer, a fort bien chanté les rôles principaux de ces ouvrages. Le *Faust* de Spohr, la *Macbeth* de Chelard, et *Agnès*

de Hœnstaufen de Spontini, on été mis à l'étude pour être joués sans retard. Spontini a refait entièrement le premier acte de son opéra, qui avait eu peu de succès dans la nouveauté.

— De retour de son voyage en Italie, après y avoir écrit son opéra d'*il Colombo*, Morlacchi, en arrivant à Dresde, où il est fixé depuis plusieurs années, a été accueilli de la manière la plus honorable par les artistes et les amateurs de cette capitale de la Saxe.

— L'opéra de Bellini, *Bianca e Gernando*, a obtenu le plus brillant succès à Messine. Les chanteurs qui s'y sont le plus distingués, sont : Basadonna, *basso cantante*, et la signora Martelli, de Milan.

— Paccini a été moins heureux à Florence avec ses *Arabi nelle Gallie*, que dans quelques autres villes d'Italie. Cet opéra, qui a été joué au théâtre de *la Pergola*, le 17 octobre dernier, a été mal accueilli. On attribue cet accident à la mauvaise exécution de l'orchestre et non aux chanteurs Reina, Dossi, la Grisi et la Lorenzani, qui s'y sont distingués.

— *La Pastorella feudataria*, qui vient d'être jouée au théâtre *San-Samuele*, à Venise, a été reçue *ni chaud ni froid*, dit un journaliste italien. Cela peut s'appeler au théâtre être fort mal reçu. Au reste, cette faible musique n'est pas digne d'avoir un meilleur succès.

Les habitans de Turin n'ont pas compris le *don Giovanni* de Mozart ; cette musique est trop forte pour des Italiens.

— Une indisposition assez grave a obligé mademoiselle Santina Ferlotti a déclarer qu'il lui serait impossible de se charger du rôle qu'on lui avait destiné dans le nouvel opéra qui devait être représenté au théâtre de *la Scala*, à Milan. Au lieu de cet ouvrage, qui est intitulé : *l'Orfana della selva*, et que le public attendait avec impatience, on donnera la malencontreuse *Pastorella feudataria*, qui a été si funeste aux débuts de mademoiselle Ferlotti à Paris. La partition nouvelle

de Coccia sera conservée pour la rentrée de madame Méric Lalande.

LONDRES. On a représenté au théâtre de l'opéra, dans le mois dernier, l'*Amor marinaro* de Weigl, traduit en anglais, sous le titre de *the Pirate of Genoa.* Il y a fort peu de choses à dire sur le poëme, si ce n'est que la moralité en est des plus singulières. On y voit une bande de pirates, heureux, riches, jouissant de tous les agrémens de la vie. La pièce finit par un mariage, sans que les coupables reçoivent la moindre punition. La musique, il faut en convenir, est d'une faiblesse extrême. Weigl y a toujours cherché à imiter Mozart, surtout dans les accompagnemens; mais combien l'imitateur est resté au-dessous de son modèle! Il faut l'avouer, l'opéra dont il est ici question est le plus faible des ouvrages de ce compositeur. L'ouverture est très-insignifiante, et la *romance*, sur laquelle on comptait beaucoup, n'a produit aucun effet. On trouve toutefois dans *the Pirate of Genoa* deux duos élégans, et en situation. Le trio qui commence le second acte, et dont les paroles italiennes sont : *pria ch'io l'impegne*, a souvent obtenu du succès en Angleterre et dans d'autres contrées; le duo entre un maître et son élève n'est pas moins joli que le trio, et il est aussi connu. Le morceau où *le maestro* donne ses intentions à l'orchestre, a été souvent applaudi dans les concerts de Londres, surtout lorsqu'il était exécuté par le célèbre *bouffe* Ambrogetti (1).

L'ouvrage de Weigl a été représenté d'une manière très-satisfaisante, par M. H. Phillips, qui jouait le rôle du *Pirate*. Ce rôle ne lui offrait rien qui fût digne de son talent : il l'a cependant rempli avec un zèle digne d'éloges. MM. Wood et Thorn sont fort bien dans leurs rôles, ainsi que mesdames Cawse et Feron.

(1) Nous nous servons ici des expressions du Rédacteur de l'*Harmonicon*; dans le fait, ce célèbre Ambrogetti était un artiste fort médiocre. (*Note du Rédacteur.*)

M. Ruppel, qui remplissait le rôle d'un valet, et M. G. Penson, auquel on avait confié celui *del signor Solfeggio*, maître de musique sourd, captif du pirate, ont sauvé la pièce, qui, sans leur jeu plaisant et animé, n'aurait peut-être pas été jusqu'à la fin.

PROSPECTUS.

CONSERVATOIRE DE LA LYRE HARMONIQUE,

Fondé par B. Pastou, *ancien artiste du Théâtre Italien, professeur d'harmonie, de violon, de guitare, etc., etc., galerie Vivienne, maison des Petits-Pères.*

L'Ecole royale de musique et de déclamation n'étant destinée qu'à l'enseignement des jeunes gens qui veulent suivre la carrière des beaux-arts, elle n'a point pour objet de propager la musique dans toutes les classes de la société, comme le réclame le changement survenu dans nos mœurs, dans nos habitudes, changement qui tend à faire prendre à l'enseignement musical son rang dans l'instruction générale, comme on voit déjà introduire dans les cours publics l'enseignement de sciences jusqu'ici professées exclusivement dans certains établissemens.

Le nouveau Conservatoire de musique est spécialement fondé dans l'intérêt des amateurs de la musique, et pour la propagation de ce bel art. Il sera divisé en deux classes : l'une de musique vocale, l'autre de musique instrumentale, et chacune de ces classes sera subdivisée en sections.

La classe de musique vocale sera composée de trois sections : la première pour la partie élémentaire, la seconde pour le chant proprement dit, et la troisième pour l'harmonie.

La classe de musique instrumentale comprendra neuf sections, dans lesquelles seront enseignés, par des professeurs habiles, le violon, le piano, la harpe, la guitare, la flûte, la clarinette, la basse, le cor et le basson. Les leçons seront graduées, et auront lieu, pour chaque espèce d'instrument, deux fois par semaine : leur durée sera de deux heures.

Les leçons de musique vocale ne dureront qu'une heure et demie, et auront également lieu deux fois par semaine. Il y aura une classe de musique vocale, et une classe de musique séparées pour les dames. Le *Conservatoire de la Lyre harmonique* est organisé de manière à procurer aux personnes qui desirent apprendre la musique vocale ou la musique instrumentale, les moyens d'arriver à ce but par une méthode facile, peu dispendieuse, et à trouver dans cette étude toutes les jouissances qui ne semblaient réservées jusqu'ici qu'à la classe opulente : celle-ci trouvera aussi dans cet établissement un sujet d'émulation qui servira ses goûts et ses plaisirs.

Pour compléter l'instruction qu'on recevra, il sera institué, sous le titre de *Cercle musical d'émulation*, des concerts où seront admis comme exécutans, pour la partie des solos, comme pour les parties d'accompagnement, les élèves du *Conservatoire de la Lyre harmonique*, et tous les amateurs de musique étrangers à l'établissement. On y exécutera tous les morceaux de musique, tant des compositeurs français que des compositeurs étrangers. On sera à même d'apprécier le genre de musique qui caractérise chaque peuple. Les jeunes compositeurs pourront faire exécuter les morceaux inédits qu'ils destinent à entrer dans de grandes compositions, et pressentir, par ce moyen, le jugement définitif du public. Les auteurs garderont

l'anonyme, ou se feront connaître, s'ils le jugent convenable.

Le Conservatoire ouvrira le 15 novembre de chaque année, dans son local, galerie Vivienne, maison des Petits-Pères. Les cours dureront six mois. On pourra continuer à prendre des leçons particulières pendant les autres mois. Il y aura également des répétiteurs qui donneront, dans tout le cours de l'année, des leçons particulières aux élèves qui voudront hâter leurs progrès. Le prix de chaque cours est de 100 fr., et 20 fr. pour le Cercle musical d'émulation. On payera en prenant son inscription.

Les avantages de l'enseignement musical qui sera donné dans l'établissement, ont déjà été appréciés par plusieurs chefs d'institution; et, afin d'entrer dans leurs vues, le fondateur du *Conservatoire* prendra des arrangemens pour envoyer chercher en voiture, dans les maisons d'éducation, et les y reconduire sans rétribution, les jeunes gens et les jeunes demoiselles qui assisteront aux différens cours, qui seront séparés pour chaque sexe. Ils seront toujours accompagnés d'un maître ou d'une maîtresse d'étude.

On peut dès à présent s'inscrire à l'adresse ci-dessus tous les jours de 10 heures à 4 heures.

Classes.	Professeurs.
Lundi et Jeudi.	
Cor, à 9 heures du matin.	M. Meyfred, de l'Académie royale de musique.
Basson, à 11 heures du matin.	M. Barisel, de l'Académie royale de musique.
Clarinette, à 1 heure après-midi.	M. Beer, du théâtre royal Italien.
Flûte.	M. Petitbon.

Mardi et vendredi.

Piano, pour les hommes, à 9 heures du matin.	M. Rieger.
Basse, à 11 heures du matin.	M. Franchomme, du théâtre royal Italien.
Harmonie, pour les hommes, à 11 heures du matin.	M. Pastou.
Harpe, pour les hommes, à 1 heure.	M. Gataye fils aîné.
Guitare, pour les hommes, à 3 heures.	M. Pastou.
Chant, pour les hommes, à 3 heures.	M. Consul.

Mercredi et samedi.

Violon, à 9 heures du matin.	M. Pastou.
Harmonie, pour les dames, à 11 heures.	M. Pastou.
Chant, pour les dames, à 11 heures.	M. Consul.
Guitare, pour les dames, à midi et demi.	M. Pastou.
Harpe, pour les dames, à midi et demi.	M. Gataye fils aîné.
Piano, pour les dames, à midi et demi.	Mlle. Mazel.
Musique vocale, pour les dames, à 2 heures et demie.	M. Pastou.
Musique vocale, pour les hommes, à 7 heures et demie du soir.	M. Pastou.

CERCLE MUSICAL.

Séances de 10 heures à 1 heure, les premier et troisième dimanches de chaque mois.

SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.

J'ai démontré dans l'article précédent qu'aucune *Histoire générale de la musique* n'est digne de son objet; j'aurais pu ajouter qu' aucnne ne justifie ce titre ambitieux. En effet, sans parler des ouvrages du P. Martini et de Forkel, qui ne sont point achevés, les autres sont remplis de lacunes sur les parties les plus importantes de l'art, soit à cause des défectuosités du plan, soit par la négligence des auteurs. Mais, à défaut d'une vaste conception qui embrasse tous les ramifications d'une science immense, on possède, sur diverses parties de cette science, de bons ouvrages qu'on peut regarder comme les matériaux d'un édifice qui n'attend que la main d'un habile architecte. Je me propose de les passer en revue dans cet article.

Les plus anciennes notions des sciences et des arts nous viennent de l'Orient : il ne faut donc point s'étonner si beaucoup d'écrivains se sont attachés à rechercher quel fut l'état de la musique dans cette vieille partie du monde, aux temps les plus reculés. Sous le rapport d'antiquité, l'Inde mérite la priorité sur les autres contrées de l'Asie; mais l'imperfection des connaissances dans les langues des peuples singuliers qui habitent ces contrées, jointe aux préjugés généralement répandus sur leurs mœurs et leurs usages, n'ont point permis d'étudier convenablement ce qui concerne leur musique jusqu'au moment où le savant W. Jones et d'autres membres de la Société Asiatique ont fait connaître les mythes des modes musicaux des Hindous, et les principes de la construction de

leurs instrumens. Les travaux de ces orientalistes n'ont même pu dissiper complétement les ténèbres qui environnent l'état de la musique dans la plus haute antiquité; mais comme ce peuple paraît être resté stationnaire jusqu'au moment où il fut subjugué par les Européens, il y a lieu de croire que l'ancienne musique des habitans des deux rives du Gange et de l'Indus était à peu près semblable à celle des mêmes peuples dans les temps modernes. Le travail important de William Jones sur cette matière a été d'abord publié dans les Mémoires de la Société de Calcuta, puis recueilli dans ses œuvres complètes (1), et enfin traduit en allemand par F. H. de Dalberg, avec des remarques intéressantes du traducteur (2).

L'analogie très-remarquable qu'il y a entre la constitution des tons et des modes de la musique des Hindous et ceux de la musique des Chinois, dont on doit la connaissance aux missionnaires, et principalement au P. Amiot, peut être l'objet d'un travail utile. Malheureusement la publication du résultat des recherches du savant Jésuite que je viens de citer, a été gâtée par l'abbé Roussier, qui en fut l'éditeur (3), et qui a diminué le prix d'un bon ouvrage par le mélange de ses rêveries sur les proportions musicales.

Après les peuples antiques dont il vient d'être parlé, et peut-être sur la même ligne, se présentent les Egyptiens. Il faut reléguer dans le pays des chimères tout ce que Kircher a écrit sur leur musique dans son livre in-

(1) Works of sir W. Jones, etc. Londres, 1807, 13 vol. in-8°.

(2) Ueber die Musik der Jndier, eine abhandlung des sir William Jones, ans dem englischen übersetzt, mit erläuterden Anmerkungen und Zusætzen begleitet von F. H. V. Dalberg. Erfurt, 1802, in-4°.

(3) Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes. Paris, 1780, in-4°. Cet ouvrage forme le sixième volume des *Mémoires sur l'histoire, les sciences et les arts des Chinois, par les missionnaires de Pékin.*

titulé *OEdipus ægyptiacus* (1), livre qui l'a fait accuser à juste titre de charlatanisme. Que dire, en effet, d'un écrivain qui, sur de simples conjectures, que rien ne justifiait, et dont la fausseté a été démontrée depuis, traite sérieusement *de la Musique hiéroglyphique* (tome II, p. 109), *de la manière d'écrire la musique par les hiéroglyphes* (tome II, p. 135), *de la musique dans la consécration du bœuf Apis* (tome I, p. 299), etc., etc. Tout cela est tombé maintenant dans un juste mépris, malgré la lecture immense que cet ouvrage décèle. Quant aux prétendues recherches de l'abbé Roussier sur la musique des Egyptiens (2), ce ne sont que des rêveries de calcul dont il n'y a point de trace dans tout ce que nous savons de ce peuple; on n'en peut tirer aucune utilité. Comme je l'ai dit dans mon article précédent, les travaux de M. Villoteau (3) et les monumens sont les sources où il faut puiser pour l'histoire de la musique en Egypte. Cette matière est neuve; les auteurs des histoires générales de la musique n'ont fait que l'apercevoir.

Jamais sujet n'a été plus controversé que celui de la musique des Hébreux; cent huit auteurs en ont fait l'objet de leurs travaux. Ugolini a réuni les plus remarquables dans le trente-deuxième volume de son Trésor des antiquités sacrées (4). La Bible est la source où la plupart de ces auteurs ont puisé: on trouve dans leurs ouvrages un grand étalage d'érudition; mais, comme je l'ai dit, les textes sont trop obscurs pour qu'on en puisse

(1) OEdipus ægyptiacus, hoc est universalis Hiéroglyphicorum veterum doctrinæ, etc. Rome, 1752-1754. 3 vol. in-fol.

(2) Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens, avec un parallèle entre le système des Egyptiens et celui des modernes. Paris, 1770, in-4°.

(3) Dans la description de l'Egypte, publiée par le Gouvernement français, et récemment par M. Panckouke. 25 vol. in-8°.

(4) Thesaurus antiquitatum sacrarum, etc. Venise, 1744-1769. 34 vol. in-fol. Max.

tirer des notions exactes. Le seul moyen de traiter convenablement de la musique des habitans de la Judée est de s'attacher aux monumens de l'Egypte, car il est évident que c'est de ce pays que les Juifs ont tiré le peu qu'ils avaient de sciences et d'arts.

Après les peuples que je viens de citer, le plus ancien est celui des Etrusques ; mais on ne possède aucun monument qui puisse nous éclairer sur la connaissance qu'il eut des sciences et des arts. Le hasard avait fait découvrir dans l'ancienne Etrurie (la Toscane) les premiers vases peints, d'où l'on avait conclu que c'étaient des vases étrusques. C'en fut assez pour que le savant Passeri écrivît une dissertation *de Musica veterum Etruscorum*, d'après les instrumens qui sont représentés sur ces vases; dissertation qu'il inséra dans la description qu'il a donnée des peintures de cette espèce (1). Malheureusement pour l'érudition de Passeri, les inscriptions grecques qui accompagnent un grand nombre de ces peintures, les découvertes qu'on a faites dans l'Attique d'un grand nombre de vases de la même espèce, et même d'une fabrique de ces vases, ainsi que plusieurs autres indices, ont démontré que ces monumens sont grecs, et la musique des Etrusques est rentrée dans le néant avec les suppositions qui lui servaient de base.

Il n'en est pas de même des Grecs; les écrits didactiques d'Aristoxène, d'Euclide, d'Aristide Quintilien, de Nichomaque, d'Alypius, de Gaudence, du vieux Bacchius, de Plutarque, de Ptolémée, de Porphyre; les fragmens d'Athénée et de quelques autres littérateurs grecs, les monumens de toute espèce, les instrumens qu'on a découverts depuis quelque temps, et qui se trouvent réunis dans plusieurs musées, sont des sources précieuses où l'on peut puiser des connaissances positives, sans avoir besoin de recourir à de vagues conjec-

(1) Picturæ Etruscorum, etc. Rome, 1767-1775. 3 vol. in-fol.

tures. Les recherches de Lambert Alard (1), de Chilmead (2), de Burette (3), de Barthélemy (4), de Requeno (5) et de Gironi (6), ont d'ailleurs jeté beaucoup de lumières sur la plupart des questions relatives à la musique des Grecs; et, dans ces derniers temps, M. Perne a éclairci tout ce qui concerne leur notation musicale (7). Une seule question reste indécise, parce qu'elle n'a point été considérée sous son véritable aspect : je veux parler de l'incertitude où l'on est si les anciens ont connu l'harmonie; mais je pense que le temps est venu où cette question sera résolue d'une manière évidente. J'ajouterai que le seul reproche qu'on puisse faire aux écrivains qui ont traité de la musique dans l'antiquité, c'est de s'être trop attachés aux recherches d'érudition, et de n'avoir pas été assez profonds musiciens. Spanheim, Doni, Bacchini, Lampe, Meursius, Meister, Bartholin (8) et Bœckh ont laissé peu de chose à desirer sur ce qui concerne les divers instrumens et le rhythme musical dans l'antiquité. Il n'a manqué jusqu'ici qu'un homme doué

(1) De veterum Musica, liber singularis. Schleusingue, 1636, in-12.

(2) *De Musica antiqua græca* (à la fin de l'édition d'Aratus). Oxford, 1672, in-8°.

(3) Dissertations sur les diverses parties de la musique des anciens, dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome IV, p. 116; tome V, p. 133-200; tome VIII, p. 1-80; tome X, p. 111-310; tome XVII, p. 61-126.

(4) Entretiens sur l'état de la Musique grecque vers le milieu du quatorzième siècle avant l'ere vulgaire. Paris, 1777, in-8°.

(5) Saggi sul ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani Cantori. Parme, 1798, 2 vol. in-8°.

(6) Saggio intorno alla Musica de Greci. Milan, 1822, in-fol.

(7) Voyez la *Revue musicale*, tomes 3 et 4.

(8) Bartholin n'est cité ici que pour avoir rassemblé tous les passages des écrivains de l'antiquité sur les flûtes, dans son traité *de Tibiis veterum et earum antiquo usu libri* III. Rome, 1677. Du reste, c'est un ouvrage absolument dépourvu de critique.

de grandes vues, pour coordonner dans un plan régulier tous ces matériaux épars.

Chez tous les peuples dont je viens de parler, la musique a une physionomie particulière, et très-différente de la musique moderne. Il suffit de lire attentivement les écrivains de l'antiquité, et de considérer la forme des instrumens, pour être convaincu que l'art musical avait alors une autre destination, d'autres moyens, d'autres résultats; enfin, que c'était un autre art. C'est pourtant ce qu'on n'a pas compris. Ce n'est que dans les premiers siècles du christianisme qu'on commence à apercevoir l'origine des premiers élémens de la musique actuelle; c'est là que commence la véritable histoire de la musique qui nous intéresse. Mais jusqu'au moment où l'abbé Gerbert eut recueilli un grand nombre d'écrits didactiques du moyen-âge, et les eut publiés dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (1), on avait manqué de documens positifs pour établir la génération des découvertes qui successivement ont amené l'art à l'état de perfection où nous le voyons aujourd'hui. C'est dans l'Eglise qu'il a trouvé son berceau, et ce n'est que dans l'histoire de la musique sacrée qu'il faut chercher l'histoire générale de la musique jusqu'au treizième siècle. Le *Traité historique sur le chant ecclésiastique*, de l'abbé Le Beuf (2), et l'histoire de la musique sacrée de l'abbé Gerbert (3) contiennent des recherches fort intéressantes sur cette matière; mais depuis que ces auteurs ont publié leurs ouvrages, des découvertes importantes ont été faites, et les lacunes qu'on remarquait dans la liaison des faits à plusieurs époques, se trouvent

(1) Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publicâ luce donati. Typis San-Blasianis, 1784, 3 vol. in-4°.

(2) Paris, 1741, in-8°.

(3) De Cantu et Musica sacra à primâ ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus. Typis San-Blasianis, 1774. 2 vol. in-4°. (Excellent ouvrage.)

maintenant remplies par elles, et ce n'est qu'à dater d'aujourd'hui qu'on peut espérer de traiter l'histoire de la musique au moyen-âge, sans avoir recours aux conjectures.

Il en est de même de cette époque si remarquable qui s'étend depuis la fin du treizième siècle jusqu'à la fin du seizième, époque à laquelle les combinaisons de l'harmonie et du contrepoint se sont régularisées et perfectionnées jusqu'au point de ne pas laisser d'espoir de surpasser les prodiges de science qu'enfantèrent les écoles d'Italie et d'Allemagne. Les dernières périodes de cette époque, c'est-à-dire depuis 1480 jusqu'en 1590, ont été bien connues et bien exposées par Burney, et surtout par Forkel; mais divers manuscrits importans qui éclaircissent l'état des périodes antérieures, n'avaient pas été découverts lorsqu'ils écrivirent.

Deux autres objets non moins importans sont encore dans une sorte d'obscurité : l'un est la notation bizarre qui prit naissance au douzième siècle, et qui ne disparut que vers le milieu du dix-septième ; notation que n'ont pu expliquer d'une manière satisfaisante Gafori (1), Hermann Fink (2), Ceretto (3), Zacconi (4), Zarlin (5), ni aucun de leurs contemporains ou successeurs, malgré

(1) Practica musicæ. Milan, 1496, in-fol.

(2) Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum judicium de tonis, ac quædam de arte suaviter et artificiosè cantandi continens. Vittemberg, 1556, in-4°.

(3) Della pratica musicale vocale e stromentale; opera necessaria a coloro che di musica si dilettano; con le postille poste dall' autore a maggior dichiarazione d'alcune cose occorente ne' discorsi. Naples, 1601, in-4°.

(4) Pratica di musica, utile e necessaria, si al compositore, per comporre i canti suoi regolatamento, si anco al cantore, per assicurarsi in tutte le cose cantabile, etc., parte 1ª. Venise, 1592; 2ª parte, *ibid.*, 1622, in-fol.

(5) Istituzioni harmoniche divise in quattro parti, etc. Venise, 1556, 1562 et 1573, in-fol. Si cet ouvrage excellent ne donne pas plus que les autres des notions suffisantes sur la notation, il n'en est pas moins précieux sous d'autres rapports.

leurs longues définitions des *proportions*, des *prolations*, des *modes*, etc., etc. Il est singulier qu'aucun écrivain n'ait fait remarquer qu'il devait y avoir alors une autre notation à l'usage des compositeurs, car il aurait été absolument impossible d'écrire une partition avec tout cet échafaudage. Il est vraisemblable que cette notation des compositeurs, dont je veux parler, n'était autre que la tablature dont se servaient les organistes, et dont on trouve des exemples nombreux dans les recueils de pièces d'orgues de Jacques Paix et de Bernard Schmidt.

L'autre objet intéressant qui n'a point été traité historiquement d'une manière satisfaisante, est la révolution importante qui s'est opérée dans la tonalité vers la fin du seizième siècle, et surtout dans la solmisation, par le délaissement du système des muances, et par l'addition d'une septième note dans l'hexacorde de Gui d'Arezzo. Cependant les renseignemens ne manquaient pas, car le livre d'Othon Gibel seul (1) renferme tous les documens nécessaires pour traiter à fond cette matière.

A mesure qu'on avance, la tâche de l'historien devient plus facile; cependant il semble que les écrivains qui l'ont entreprise n'ont pas compris tout ce qu'on avait droit d'attendre d'eux; car leur négligence redouble dans les époques modernes. Par exemple, les premières notions de la nécessité du tempérament pour l'accord des instrumens à sons fixes offrent un phénomène assez remarquable pour mériter d'être présenté avec soin. Néanmoins, Hawkins, Burney, Busby, et leurs abréviateurs, ont négligé ce point d'histoire, ainsi que tout ce qui concerne l'acoustique et les travaux des géomètres

(1) Kurzer jedoch gründlicher bericht von den vocibus musicalibus, dariun gehandelt wird von der musikalischen syllabation, oder solmisation, waun, von wem, und zu was ende dieselbe erfunden : ingleichen, wie mancherley art man davon habe; dann auch, ob diejenigen mit den sechs vocibus *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, zu behalten oder zu vorbessern, oder, sowohl die als alle andere, alte und neue voces abzuschaffen, und an dero statt die claves selbst zu solchem syllabisiren zu gebrauchen, etc. Bremen, 1659, 95 pages in-8o.

et des physiciens sur ce qui concerne la science des sons, quoique les matériaux fussent très-abondans. Par suite de ces omissions, toute l'histoire de la construction des instrumens a été manquée dans toutes les histoires générales et particulières.

L'invention du drame musical est un des événemens les plus remarquables de l'histoire de l'art; les recherches du P. Ménestrier (1) et d'Arteaga (2) sur cette matière offraient de grandes ressources aux auteurs des histoires générales. Burney et Hawkins ont du moins le mérite de l'exactitude en ce qui les concerne; mais ils n'ont pas compris le principe des diverses révolutions que la musique dramatique a subies. Quant aux livres qui traitent des théâtres lyriques de chaque nation, ils sont tous de la plus grande faiblesse, et ne peuvent être que d'une utilité fort médiocre.

Les divers systèmes d'harmonie, l'art du chant, les progrès de la composition et de l'exécution instrumentale, sont des objets qui méritent une attention particulière de la part des historiens de la musique : Hawkins, Burney et Busby n'ont fait que les effleurer. Cependant on pourrait faire une longue liste des ouvrages où ils pouvaient puiser des renseignemens précieux; mais il ne suffit pas de posséder des matériaux, il en faut connaître l'emploi.

J'en ai dit assez pour faire comprendre ce que j'entends par une *histoire générale de la musique*. C'est d'après l'idée que je me suis faite de devoirs et de la tâche de l'historien que j'ai posé les bases de l'ouvrage que j'ai entrepris. Peut-être n'aurai-je point réussi; mais il n'en restera pas moins vrai qu'un ouvrage de ce genre doit embrasser tous les objets que je viens de détailler, et en montrer la succession dans leur ordre naturel.

FÉTIS.

(1) Des représentations en musique, anciennes et modernes. Paris, 1681, in-12.

(2) Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, della sua origine sino al presente. Venise, 1785. 3 vol. in-8°.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Avec l'émulation, les progrès sont rapides dans les arts : les concours de l'École royale de musique l'ont prouvé cette année. Depuis long-temps je croyais que le rétablissement des concerts, qui avaient fait tant d'honneur au Conservatoire, rendraient à la nouvelle École le lustre de l'ancienne; mais j'avoue que je ne pensais pas que l'effet serait si prompt. Le premier avantage des admirables concerts de l'hiver dernier a été d'imposer silence à quelques journalistes ignorans, détracteurs d'une École qui a produit tout ce que la France possède de musiciens, et qui a même enrichi les pays étrangers d'une foule d'artistes distingués, et cela par une espèce de mode aveugle et déraisonnable. La comparaison de la France, si brillante en talens de tout genre, avec l'Italie et l'Allemagne, aujourd'hui si déchues de leur ancienne gloire, est tellement à notre avantage, que les préventions les plus obstinées n'ont pu tenir contre les preuves que nos artistes ont données de leur supériorité dans ces concerts étonnans, supériorité que les artistes étrangers les plus distingués se sont plus à reconnaître. Dès ce moment, la confiance des élèves est revenue; au lieu de courber le front, comme ils le faisaient naguère, sous les plaisanteries dont ils étaient l'objet, ils ont levé la tête et se sont sentis enorgueillis d'appartenir à l'École qui enfante de pareils prodiges. Le respect et la recon-

naissance pour leurs professeurs sont rentrés dans leur cœur, et, dès ce moment, tous les succès devinrent possibles.

Le grand nombre de prix que le jury s'est vu forcé d'accorder cette année, tant pour le solfège et la vocalisation que pour les instrumens, prouvent invinciblement l'activité qui a régné dans les études. J'ai donné, à l'époque des concours (voyez la *Revue musicale*, tome 4, p. 34 et 59), les noms des élèves qui ont obtenu des prix dans chaque genre: je ne les répéterai point ici, et je me bornerai à rendre compte de la séance où ils ont été couronnés.

Une assemblée nombreuse assistait à cette séance solennelle, le 13 de ce mois. Après que la distribution eut été faite par M. le vicomte de La Rochefoucauld, un concert, dirigé avec beaucoup de soin et d'intelligence par M. Tilmant, a été exécuté par les élèves de l'École. L'ouverture de *Sémiramis*, musique de M. Catel, a servi d'introduction. La position de l'orchestre au niveau du parterre n'est pas avantageuse à l'effet des masses; c'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer l'espèce de maigreur qu'on remarquait dans les violons et dans les basses; mais on a remarqué avec plaisir qu'il y avait beaucoup d'ensemble et de précision dans l'exécution, et que les nuances d'expression étaient bien senties. Un air varié à quatre mains de Czerny, exécuté par mademoiselle Carbeaut et M. Codinne, a été justement applaudi. M. Codinne a une exécution brillante; cependant il était facile d'apercevoir que sa jeunesse ne lui a point permis d'étudier la manière de tirer de l'instrument une qualité de son pleine et nourrie; il a pu remarquer qu'il y avait, à cet égard, une différence sensible entre sa manière d'attaquer la note et celle de mademoiselle Carbeaut. Cette jeune personne me paraît remarquable sous ce rapport: j'en fais l'observation avec d'autant plus de plaisir que c'est une qualité qui devient chaque jour plus rare.

M. Millault, élève de M. Baillot, a déployé dans le premier morceau d'un concerto de Viotti, les principes de l'excellente école dont il sort. Son jeu est large,

son style a de l'élévation, et son intonation est juste; il ne lui manque plus, pour être compté parmi nos habiles violonistes, que de s'abandonner avec plus de liberté et de fantaisie à ses inspirations, en un mot, que de prendre davantage l'apparence de maître : mais ce sont des qualités qu'on n'a point d'ordinaire au sortir de l'école; le temps seul les donne, quand on est heureusement organisé.

Un autre jeune violoniste bien remarquable, un enfant, un prodige, nommé *Artot*, s'est fait entendre dans ce concert. Celui-là est un violoniste-né, que son maître, M. Auguste Kreutzer, a eu le bon esprit d'abandonner à ses heureuses impressions, en se bornant à lui enseigner le mécanisme de son instrument. Tel est l'ascendant d'un talent naturel, qu'il s'empare au premier abord de l'auditoire, sans effort et comme par une espèce de magie. A peine le jeune Artot eut-il joué un simple chant de quatre mesures, qu'il avait fixé l'attention de tous ceux qui l'écoutaient, et qu'il révéla tout ce qu'on devait attendre de lui. Son expression est au-dessus de son âge; c'est une passion qui n'a eu jusqu'ici pour organe qu'un archet; mais cet archet respire l'amour. On se défie avec juste raison des prodiges : rarement ils tiennent ce qu'ils avaient promis; mais il faut distinguer les prodiges qui naissent d'un travail obstiné, de ceux que fait la nature. Mozart, après avoir été l'enfant le plus étonnant, est devenu le plus grand homme de la musique. J'aime à me persuader que le jeune Artot sera un jour l'honneur des violonistes français.

M. Dorus a bien joué son solo de flûte; j'avoue cependant qu'il m'avait fait plus de plaisir au concours. Sa respiration m'a paru laborieuse et bruyante dans les traits.

Mademoiselle Tuelle, qui s'est fait entendre dans un air de Pacini et dans un duo de Boieldieu, n'est pas musicienne; il y a plus, elle n'a pas le sentiment de la musique. Avec de l'étude, elle a pu apprendre à vocaliser quelques traits; mais je prédis qu'elle ne saura jamais chanter. Quand on n'a aucune idée de mesure, et quand on s'élance à travers les ritournelles *ab hoc et ab hac*, on

ne peut devenir un chanteur, parce que l'incertitude où l'on est toujours sur ce que l'on fait, ne permet pas d'avoir la liberté d'esprit nécessaire pour bien phraser. M. Delsante, qui a chanté le duo de Boieldieu avec cette demoiselle, ne manque pas de grâce dans son chant; mais sa voix est faible et sourde.

Dans un air du *Siége de Corinthe*, M. Hurteaux a fait entendre une fort belle voix de basse qui ne manque pas de souplesse, et qui promet un chanteur pour l'avenir. Quelques intonations ont été douteuses au commencement; mais elles étaient l'effet de la peur, et le reste de l'air a été chanté avec justesse. Je dois aussi des éloges à M. Wartel, qui a chanté à l'improviste le solo qui précède le chœur de *la Création* de Haydn, par où le concert a fini. Ce jeune homme est doué d'une belle voix de ténor, d'une chaleur peu commune et de beaucoup d'intelligence. Il se livre en silence à des études qui, avec le temps, produiront un chanteur. Déjà M. Wartel avait obtenu beaucoup de succès aux exercices de musique religieuse de M. Choron.

L'orchestre s'est distingué par une qualité bien remarquable et bien rare chez des jeunes gens : c'est d'avoir accompagné tous les morceaux avec beaucoup de soin, d'intelligence et de fini. Les progrès qu'il a faits sous ce rapport ont été remarqués par tous les connaisseurs qui se trouvaient dans la salle.

— La représentation qui a été donnée à l'Opéra le 17 de ce mois, au bénéfice de madame Launer, avait attiré une assemblée brillante et très-nombreuse. Elle était composée de manière à piquer la curiosité des amateurs de ce genre de spectacle, car on y voyait la réunion d'une comédie du Théâtre-Français : *les Jeux de l'Amour et du Hasard*, où paraissaient mademoiselle Mars, Armand, Michelot, et où madame Launer, de danseuse devenue comédienne, jouait un rôle; du second acte du *Barbier*

de Séville, de Rossini, traduit en français par M. Castil-Blaze, et joué par madame Damoreau, Nourrit, Levasseur, Dabadie, et Boulard, de Feydeau; du ballet de *la Fille mal gardée*, avec une musique nouvelle de M. Hérold; et des *Deux Mots*, opéra comique, où l'on avait introduit une scène dans laquelle mademoiselle Legallois chantait un air; et des évolutions équestres exécutées par MM. Franconi.

Dans ces sortes de solennités théâtrales, l'affiche et la recette sont ce qu'il y a de plus amusant pour le public et pour le bénéficiaire. L'usage n'a point été changé dans cette circonstance. Les comédies ne réussissent guères à l'Opéra, parce que la salle est trop vaste pour que les finesses du jeu des acteurs soient senties : aussi la froide et fausse pièce des *Jeux de l'Amour et du Hasard* n'a-t-elle produit que peu d'effet. Madame Damoreau a fort bien chanté son air et son duo ; mais les autres acteurs n'étaient pas en train, et l'exécution n'a point été irréprochable. Le ballet de *la Fille mal gardée* avait été repris avec beaucoup de succès à la porte Saint-Martin, il y a quelques années ; mais, par cela même, il est bien connu. La nouvelle musique de M. Hérold a de la fraîcheur et de la grâce; mais je doute qu'elle redonne de la vie au ballet, qui me paraît avoir peu d'analogie avec le goût de notre époque. Quant aux *Deux Mots*, l'air, assez mal chanté par mademoiselle Legallois, était peu propre à ajouter à l'effet de ce petit ouvrage; la scène des chevaux est ce qui a le plus amusé. On a beaucoup ri de voir Huet chevauchant sur la scène, et frappant les brigands d'*estoc et de taille*.

— Une romance met en ce moment en émoi toute la gent musicale de Paris, quoique le fait puisse paraître peu croyable. Cette romance est *le Songe de Tartini*, composé par M. Panseron. Tout le monde sait que Tartini rêva une nuit que le diable, assis à son chevet, s'était emparé de son violon, et lui joua une *sonate* dont l'artiste fut si émerveillé, qu'il s'éveilla en sursaut et essaya de mettre ce qu'il en avait retenu dans son œuvre, qui a pour titre : *la Sonate du Diable*. C'est cette anecdote qui

a servi de thême à M. Panseron pour sa romance, à laquelle il a ajouté un accompagnement qui est un véritable concerto. Tous les violonistes voudront jouer ce solo, qui leur promet des succès d'un genre nouveau. L'ouvrage est d'ailleurs d'un fort bon style, et c'est une idée heureuse bien rendue.

Cette romance a été d'abord exécutée à la société des Enfans d'Apollon par l'auteur, et M. Eloy Devicq, violoniste distingué, qui a long-temps vécu en Russie, et qui est maintenant retiré à Abbeville, où il cultive son art en amateur. On a admiré la conception dramatique de cette singulière composition, ainsi que le talent que l'auteur et M. Eloy Devicq ont déployé dans l'exécution. Depuis lors, une réunion nombreuse d'artistes a eu lieu chez M. Pacini, pour entendre le même ouvrage exécuté par MM. Baillot et Panseron, et les plus vifs applaudissemens ont témoigné du plaisir que l'auteur et le virtuose ont fait à l'assemblée. Une seconde audition, demandée avec instance, a causé le même plaisir. On peut prédire à la romance de M. Panseron, toute romance qu'elle est, un succès d'enthousiasme.

M. Eloy Devicq, dont je viens de parler, est cet amateur zélé qui, lorsque M. de Corbière retrancha du budget de la ville d'Abeville la faible somme de *mille francs* qui avait été accordée pour l'entretien d'une école de musique, résista aux efforts qu'on fit pour détruire cette école, et contribua de sa bourse et de ses efforts pour maintenir cet utile établissement. Son zèle vient d'être récompensé, et S. Ex. M. le ministre de l'intérieur vient de rendre à cette école ses moyens d'existence. Grâces lui soient rendues!

FÉTIS.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

Les nouvelles musicales de l'Allemagne et de l'Italie sont dénuées d'intérêt depuis quelque temps. Point de nouveautés dramatiques, peu de publications classiques, quelques reprises d'anciens ouvrages, exécutées avec plus ou moins de succès, tel est l'état de stagnation que présentent les journaux et les correspondances.

La reprise de *la Pastorella Feudataria*, pour les débuts de madame Santina Ferlotti, au théâtre de *la Scala*, à Milan, est tout ce qu'on trouve de nouveau en Italie depuis près d'un mois. Cette faible production n'a point eu de succès; et tel est le dégoût qu'elle inspira, que les journalistes italiens mêmes n'ont pu se décider à la louer. Madame Ferlotti, qu'on croyait rendue à la santé et remise de la longue indisposition que sa voix a éprouvée depuis son séjour en France, n'a pas retrouvé ses moyens d'autrefois, et n'a produit que peu d'effet.

Le retour de madame Méric-Lalande est le seul moyen de rendre quelque activité au goût des Milanais pour le théâtre; puisse cette cantatrice donner de la vie à la nouvelle partition de Coccia qu'on annonce depuis quelque temps!

—Le pianiste français, *Camille Petit*, s'est fait entendre avec beaucoup de succès dans plusieurs concerts; il a retardé son départ de Milan pour jouer au bénéfice d'une famille indigente.

— Claude Bonoldi, ténor qu'on a entendu au théâtre Italien de Paris, s'est fixé à Milan, où il donne des soirées de musique avec ses enfans. Le premier concert a eu lieu le 26 octobre dernier. On y a entendu une symphonie de Stuntz, arrangée pour le piano, à quatre

mains, par François Bonoldi, fils du chanteur, élève du Conservatoire de Milan, et qui s'est déjà fait connaître comme virtuose et comme compositeur. Sa sœur, Elisa Bonoldi, s'est fait applaudir comme cantatrice dans la romance d'*Otello*, le duo de *Tancredi: Lasciami, io non t'ascolto*, et dans un duo du *Pirata : Se un giorno.*

— L'Académie philharmonique de Bergame a nommé membres honoraires Rossini, Vincenzo Bellini, auteur du *Pirata*, Donzelli et Rubini.

Fêtes musicales d'Hereford.

La cent quinzième réunion des trois chœurs de Gloucester, Worcester et Hereford, au bénéfice des veuves et orphelins du clergé des trois diocèses, a eu lieu à Hereford mardi, mercredi et jeudi, 2, 3 et 4 du mois de septembre. Ces réunions étaient brillantes et bien composées. Les morceaux de musique instrumentale et vocale, et le mérite des artistes qui les exécutaient, ne laissaient rien à desirer. On y a entendu pour la première fois mademoiselle Marianne Cramer, fille de F. Cramer et élève de madame de Munck. Elle a chanté un air de Rossini, et *Dove sono*, des *Nozze di Figaro*, de Mozart. La voix de cette jeune personne est douce et agréable. Elle éprouvait l'agitation inséparable d'un premier début devant un public nombreux; elle s'est néanmoins acquittée de sa tâche à la satisfaction générale.

Ces grandes fêtes musicales, comme on les appelle généralement aujourd'hui, n'étaient originairement qu'une réunion de trois chœurs qui exerçaient leurs talens, le tout accompagné d'un sermon sur la charité. Le but de bienfaisance de ces assemblées est toujours le même; mais on cherche davantage à piquer la curiosité du public : on réunit à grands frais des artistes à réputation; qu'en arrive-t-il? le public s'y porte en foule, il est vrai, mais les dépenses sont si considérables, que bien souvent, et comme cela vient encore

d'arriver dans cette circonstance, elles excèdent les recettes.

Les *triennial musical festival* de Derby se sont données du 9 au 12 septembre, sous la protection du duc de Devonshire. La musique a été exécutée par les premiers artistes de Londres, auxquels s'était réunie madame Catalani. L'orchestre était dirigé par MM. Greatorex, F. Cramer et Oury. Les amateurs éprouvaient une vive curiosité d'entendre madame Catalani. Cette célèbre cantatrice possède toujours une très-belle voix: on y trouve cependant aujourd'hui un peu de dureté, et elle a perdu deux ou trois de ses notes élevées. A son entrée dans l'orchestre, le mardi soir, elle a été vivement applaudie. Après avoir chanté une scène de Rossini et le duo *m' abbraccio* du même, avec M. Braham, elle a chanté le fameux *Rule Britannia*, qui a produit sur l'honnête John Bull son effet accoutumé, et a éte redemandé à l'unanimité.

La recette des quatre jours du festival de Derby a produit 4,025 livres sterling (Cent mille cinq cent vingt-cinq francs).

Errata pour les articles intitulés : *Recherches sur la musique ancienne.*

Tome III, pag. 482, lig. 1re, au lieu d'*octacordes des harmoniques*, lisez : d'octacordes harmoniques.

Même pag., lig. 30, rétablissez ainsi la phrase suivante :

« Les intervalles incomposés sont ceux contenus » entre deux sons qui se suivent. Les intervalles com» posés sont ceux qu'il est possible, en chantant, de ré» soudre en plusieurs. Le plus petit, etc. »

Pag. 483, lig. 10, rétablissez ainsi cette phrase: Parmi ceux-ci il en est d'incomposés, tels que le dièze;

d'autres qui sont composés, tels que la quarte; d'autres composés et incomposés, tels que le demi-ton et le ton, (la tierce mineure). Il en est aussi, etc.

Pag. 486, dans la note, lig. 6, au lieu de ϖοκνον, lisez: ϖυκνον.

Pag. 487, lig. 5, dans l'exemple *si* (1/2) *ut* (1/2) ut-mi, ajoutez un dièze placé après le second *ut*.

Même pag., lig. 11, au lieu de ἀραιά διασημαδα, lisez : ἀραιά διαςημαθα.

Pag. 489, lig. 5, au lieu de, *qui avait été composé*, lisez: *qui avait été comparé*.

Pag. 490, lig. 28, au lieu de, *sa notation*, lisez : *la notation*.

Pag. 491, lig. 39, au lieu du point d'interrogation, mettez un point.

Entre les pages 388 et 489, dans la planche 3, exemple n° 1, ligne du genre chromatique, la note *ré*, qui a pour caractères grecs un lambda renversé et un lambda droit, doit avoir un delta renversé et un delta droit, ainsi ∇Δ.

Entre les mêmes pages, dans la planche 4, la note *mi* qui existe dans les exemples ou échelles du diatonique mol et du diatonique dur ou synton, doit être un *ré*, les quatre notes de ces deux exemples étant, *si-ut-ré-mi*.

Tome IV, pag. 27, lig. 25, au lieu de : *à la notation près*, lisez : *à la position près*.

Même pag., lig. 34, au lieu de : *pour se porter*, lisez : *pour la porter*.

Même pag., lig. 37, après le mot *instrumens*, ôtez le point et la virgule.

Pag. 28, lig. 24, au lieu de *existent*, lisez : *existant*.

Pag. 32. Dans l'exemple, planche 5, n° 2, mettez un dièze devant le *fa* de la disposition dorienne, et dans l'exemple n° 4, dernière portée, au lieu du bémol placé devant l'*ut*, avant-dernière note, mettez un dièze.

Même pag., lig. 35, au lieu de, planche 5, n° 1, lisez : planche 5, n° 4.

Pag. 34, lig. 21, au lieu de *ces destructeurs*, lisez : *ces détracteurs.*

Pag. 220, lig. 31, après ces mots : *et aux secondes* (*melopées*) *des anciens modes*, placez comme *note omise* la remarque suivante : « Ces melopées des an-
» ciens modes sont les dispositions mélodiques de tétra-
» cordes, selon les modes Phrygien, Dorien et Lydien,
» données planche 5, exemple n° 2. »

Pag. 222, lig. 2, au lieu de : *la note dorienne*, lisez : la *nête* dorienne.

Même page, planche 6, exemple n° 1, ligne ou portée du système aigu mode Phrygien, ôtez le dièze qui est devant l'*ut* du Tétracorde Diezeugmenon ; dans les exemples des modes Dorien et Lydien système aigu Tétracorde de Diezeugmenon, au lieu de *Titre*, lisez : *Trite ;* et dans l'exemple n° 2, dernière ligne, exemple du mode Lydien, placez le mot *diton* entre le *sol* dièze et le *mi.*

Page 224, planche 7, première portée, mettez un dièze devant l'*ut* qui représente les notes grecques $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{C}}{\mathrm{\epsilon}}$, un autre dièze devant le *ré* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{O}}{\mathrm{K}}$, et encore un dièze devant le *sol* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{Z}}{\mathrm{E}}$.

Même pag., lig. 13, après ces mots : *dont il est question*, placez la note suivante : « Il faudrait entrer dans trop de
» détails pour examiner les diverses opinions des auteurs
» modernes concernant les modes anciens, la position de
» ces modes dans le système général, leur rapport avec
» les modes ecclésiastiques actuels et avec nos modes
» modernes, ainsi que le caractère moral attribué à
» chacun des anciens modes grecs par les philosophes et
» les théoriciens de l'antiquité. Le savant helléniste
» Bœhk a traité avec autant de lumières que de sagacité
» cette matière tellement embrouillée, que, jusqu'à lui,
» on aurait pu la croire inextricable. » Voyez la note n° 1.

Même pag., lig. 35, au lieu de : *de l'heptacorde*, lisez : *de l'octacorde*, et placez ensuite la note suivante : « Il est
» avéré par le procédé qu'Olympe employa pour créer le
» genre enharmonique, par les six modes rapportés par
» Aristide-Quintilien, et plus encore, par la notation

» que nous venons de mettre au jour, que, dès la plus » haute antiquité, le genre enharmonique était en usage » chez les Grecs, malgré l'opinion contraire de quelques » savans modernes. D'ailleurs pourquoi ce genre, quoique » d'une exécution très-difficile, n'eût-il pas été employé, » puisque l'usage en était borné à faire succéder, dans » l'emploi de tous les intervalles admis dans la pratique, » seulement deux quarts de ton se succédant immédiate- » ment, jamais davantage, et que c'était toujours le demi- » ton du tétracorde que l'on partageait en deux quarts » de ton? Nous espérons prouver par la suite la possibi- » lité de l'emploi de ce genre par les exécutans érudits » chez les Grecs, en comparant la mélodie des anciens » avec celle des modernes, et principalement celle des » peuples de l'Europe méridionale. »

Pag. 226, lig. 18, au lieu de: *de là vient*, lisez : *de là vînt*, etc.

Pag. 227, lig. 3, au lieu de *ce que l'on pourrait faire*, lisez : *ce que l'on pouvait faire.*

Même pag., lig. 19, au lieu de : *rotation*, lisez : *notation.*

PERNE.

AVIS.

FÊTE DE SAINTE-CÉCILE.

Le 22 novembre, à deux heures très-précises, on exécutera, à l'église Saint-Vincent-de-Paul (rue Montholon, faubourg Poissonnière), un *quintette avec chœur*, de la composition de M. Urhan.

Il sera exécuté par l'auteur, MM. Habeneck, Norblin, Tolbecque, Claudel; et le chœur sera chanté par les artistes de l'Académie royale de Musique. (Voir les annonces).

— M. Lacroix Salmon, luthier à Paris, rue Aumaire, nº 9, vient de perfectionner divers moyens de son invention pour augmenter ou perfectionner à peu de frais la sonorité des instrumens à archet; il se charge de donner aux violons ou altos les plus communs la qualité des meilleurs instrumens. Il se rendra près des personnes qui desireraient faire l'essai de ses perfectionnemens, et leur en démontrera la réalité.

M. Lacroix Salmon est aussi l'inventeur d'un nouvel instrument qu'il nomme *guitharpe.*

ANNONCES ET PROSPECTUS.

Méthode de vocalisation propre au développement des différentes espèces de voix, dédiée à son élève, mademoiselle Laure Deveria, par le chevalier J. Catrufo. Prix : 15 fr.

Paris, Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur-marchand de musique, rue de l'Echelle, n. 9.

—*Quintetto* pour violon, alto et violoncelle solos, un second violon et second alto d'accompagnement, avec chœur *ad libitum*, dédié à M. Baillot; par Charles Urhan.

Paris, Richault, boulevard Poissonnière, n. 16, au premier.

—Contredanses variées pour le piano, dédiées à madame Chastenet de Beaulieu, par J. Zimmermann. Prix : 7 fr. 50 cent.

Paris, chez l'auteur, rue Saint-Lazare, n. 58, et chez tous les marchands de musique.

Le titre de ce recueil n'a pas besoin de commentaire : on conçoit que l'auteur, voulant éviter le retour fréquent des formes, ne conserve que le fond de la

phrase, et la varie à chaque reprise. Cette méthode est celle des plus célèbres *contredansistes* de l'époque actuelle : donc c'est la bonne. Il n'y a rien à répondre à cela.

GALERIE MUSICALE.

RECUEIL

DE CHANTS A PLUSIEURS VOIX,

Avec paroles françaises;

Ouvrage périodique, à l'usage des élèves de la maison royale de la Légion-d'Honneur, à Saint-Denis; rédigé par une société de gens de lettres et de compositeurs de musique.

L'habitude de chanter en partie fournit le meilleur moyen de perfectionner l'intonation et de se raffermir dans la mesure.

C'est dans les écoles de musique où l'on réunit un nombre plus ou moins considérable d'élèves, que l'on peut obtenir ces avantages inappréciables.

Ces écoles sont maintenant nombreuses en France; mais on n'a pu parvenir encore à les rendre utiles autant qu'elles peuvent le devenir.

Des solfèges plus gradués et plus mélodieux ont paru; ils ne sauraient être assez nombreux lorsqu'ils sont bien faits. Pour lire avec facilité, il faut lire long-temps et beaucoup; mais le solfège lie la pensée de l'élève au nom de la note et à sa valeur; il faut faire un pas de plus, en reportant l'attention de l'élève sur la lecture simultanée des notes et des paroles.

C'est ici que nous retrouvons l'élève qui a déjà acquis une certaine facilité à déchiffrer les notes, et que nous lui offrons les moyens de s'habituer à la prononciation des paroles, tout en se perfectionnant dans la lecture musicale.

C'est par l'exécution des morceaux d'ensemble qu'il atteindra ce but important.

Les écoles ne sont point fournies de musique propre à alimenter des classes de cette nature.

Nous venons à leur secours par ce recueil périodique. Il paraîtra en français, parce qu'il est destiné à la France. Il faut d'abord bien chanter sa langue avant d'entreprendre une langue étrangère, que l'on ne parvient que très-difficilement à bien accentuer : d'ailleurs nous voyons chaque jour davantage que la langue française est très-propre au chant, et nous pensons qu'il vaut mieux chercher à perfectionner ce qui existe dans sa propre langue, que de se rendre tributaire d'une langue étrangère.

Ce recueil contiendra des morceaux de chant à deux, à trois, à quatre parties, et même au-delà. On choisira parmi les meilleurs ouvrages de toutes les écoles ce qui sera jugé propre à remplir le but que nous nous proposons.

A dater du 1er novembre, il paraîtra deux cahiers par mois, de quinze en quinze jours, de douze planches d'impression chacun environ. Le prix de chaque cahier sera de 5 fr. Les abonnemens se font par trimestre, et le prix est de 12 fr. pour les six cahiers : on aura à très-bon compte les parties séparées des morceaux, lorsqu'on en fera la demande.

On s'abonne à Paris, chez M. Massimino, rue Saint-Marc, n. 10. Les lettres et envois d'argent doivent être affranchis.

Les abonnés des départemens sont priés de vouloir bien s'acquitter en mandats sur la poste.

Le premier numéro, contenant un chœur à trois voix et un nocturne à deux, vient de paraître; il nous a paru propre à remplir l'objet que se proposent les éditeurs.

SUR LA ROMANCE.

Il y a dans le caractère de la musique de chaque peuple quelque chose de particulier, de caractéristique, qui résiste aux révolutions de l'art et à la fusion continuelle des goûts, résultat ordinaire des progrès de la civilisation. Ce caractère particulier se manifeste principalement dans les airs nationaux, soit de chant, soit de danse; et telle est la physionomie de ces airs chez chaque nation, que l'homme le moins initié à la musique ne confondra jamais les ballades écossaises avec les *tirannas* espagnoles, ou les *barcarolles* vénitiennes. *La romance* appartient à la France; et quoiqu'elle ait subi diverses modifications, quoiqu'elle ne soit pas précisément populaire, on ne peut disconvenir qu'elle n'ait conservé certain je ne sais quoi, qui est le type de la véritable musique française.

Il n'est pas facile de fixer l'origine de ce genre de pièce: appartient-elle à la Gaule, ou nous vient-elle des Maures, comme on l'a prétendu? C'est ce qu'il est impossible de décider, parce que les chansons des Gaulois, bien que d'espèce diverse, se ressemblaient par la nature du chant. Les premiers chansonniers dont nos annales fassent mention, mais que de vagues souvenirs seuls rappellent, remontent à l'origine de la monarchie. Ils inventèrent, ou du moins s'approprièrent les chansons militaires, qu'on appelait *chansons de geste*, parce qu'elles célébraient les hauts faits des preux. Nos romances historiques, qui étaient encore de mode vers le milieu du dix-huitième siècle, en étaient une imitation. Pour exciter leur courage, les soldats les chantaient en chœur lorsqu'ils marchaient au combat. Sidoine Apol-

linaire, qui nous a transmis la chanson de Clotaire II (1), dit qu'elle fut chantée *à pleine voix* (magnâ vociferatione) dans tout le royaume. Cette chanson, écrite d'un style bas et prosaïque, ne mériterait aucune attention, si elle ne démontrait que les pièces de ce genre, sous la première race des rois de France, étaient en latin, et rimées. Tout le monde connaît de nom la chanson de Roland. Les historiens et les romanciers ont aussi cité celles de Charlemagne, d'Ogier, d'Olivier, de Roger et d'autres héros; mais toutes ces pièces sont perdues depuis long-temps. C'est par erreur que plusieurs écrivains

(1) Voici les deux premiers couplets de cette chanson de geste;

De Clotario est canere Rege Francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbens Meldorum;
Ne interficiantur à Rege Francorum.

TRADUCTION,

« Chantons le roi Clotaire, qui alla combattre la nation saxonne;
» les envoyés saxons auraient été traités sévèrement, si Faron
» le Bourguignon n'eût intercédé pour eux.

» Quand ces ambassadeurs vinrent en France, où Faron était
» prince, Dieu leur inspira de passer par la ville de Meaux,
» pour les sauver de la colère du roi des Francs »

Un autre monument, qui n'est pas moins curieux que celui qu'on vient de voir, est l'espèce de romance composée par Saint-Paulin, patriarche d'Aquilée, sur la mort d'Eric, duc de Frioul, qui fut fait prisonnier vers 799. L'abbé Lebeuf est le premier qui ait découvert ce morceau, et qui l'ait publié. (*Dissertation sur divers sujets relatifs à l'histoire de France*, p. 401.) Ce qui le rend intéressant, c'est que le chant, en notation gothique, accompagne les paroles, qui sont aussi en latin rimé.

ont dit que la chanson de Roland n'était autre que le fameux chant de *l'Homme armé*, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles. La perte de cette chanson doit paraître d'autant plus extraordinaire, qu'elle avait été répandue et chantée non-seulement dans toute la France, mais en Espagne, en Italie et en Allemagne. Elle était encore en usage en Normandie, dans le onzième siècle, lorsque l'Angleterre fut envahie par Guillaume, à la tête de ses Normands; car Robert Wace, auteur du roman du *Rou*, dit que le ménestrel Taillefer entonna les chansons de Charlemagne, de Roland et d'Olivier, au moment où devait commencer la bataille d'Hastings (le 14 octobre 1066) (1).

Les *chansons badines* sont moins anciennes que les *chansons de geste;* cependant on ne peut déterminer le temps où elles commencèrent à être en usage. Mabillon (2) cite plusieurs poëtes et musiciens du onzième siècle qui avaient composé des chansons érotiques en langue vulgaire. Rien n'était plus commun que ce genre de pièces au siècle suivant. Saint-Bernard en avait fait dans sa jeunesse; car Béranger, dans son apologie d'Abeilard contre ce moine, lui reproche d'avoir composé des *chansons bouffonnes* (3). Abeilard lui-même en avait écrit pour Héloïse; elles eurent un succès prodigieux, et long-temps après on les chantait encore en divers pays. Ce goût des chansons était si généralement répandu, que les ménestrels gagnaient alors beaucoup d'argent à les débiter, non-seulement dans les châteaux,

(1) Taillefer ki molt bien cantoit,
Sus un ceval ki tost aloit,
Devant ax (eux) s'en aloit cantant,
De Carlemaine et de Rolant,
Et d'Olivier et de Vassaus,
Ki moururent à Rainschevaus.

(2) Annal., lib. XL, nº 41. *Acta sanctorum*, lib. III, p. 378.

(3) *Cantiunculas mimicas et urbanos modulos sictitasti.* Abaelardi opera, pag. 302.

mais même dans les simples chaumières. Leur répertoire était à peu près le seul cours d'éducation des femmes (1), au point que dans les longues processions, tandis que le clergé reprenait haleine, les jeunes filles, ne sachant point le chant des prières, étaient obligées de chanter des chansons badines, dont les paroles étaient souvent fort lestes.

Mais la chanson la plus usitée dans la bonne compagnie, et en même temps la plus noble et la plus grave, fut le *lay*, qu'on peut considérer comme la véritable romance. On donna généralement ce nom à des espèces de fabliaux mis en musique, composés de stances régulières, qui contenaient ordinairement le récit de quelque aventure amoureuse et quelquefois tragique. Le nom de *lay* ou *lai* qu'on trouve dans les manuscrits à la tête de ces pièces, fut long-temps le seul qu'on donna à cette espèce de chansons. Quelques étymologistes dérivent ce nom du mot latin *lessus*, plainte, lamentation. Les Allemands disent encore *lied*, qui tire son origine du teutonique *leoth*. Les Irlandais appellent aussi *liod* une chanson plaintive. Quant au nom de *romance*, il paraît avoir été emprunté aux poëtes espagnols, qui en faisaient usage long-temps avant les Français. Les lays ou romances se chantaient avec accompagnement de harpe. Les ménestrels qui les exécutaient, étaient presque toujours auteurs des paroles, en sorte que la qualité de poëte était presque inséparable de celle de musicien. La réunion de ces talens, qui formait le patrimoine des trouvères ou troubadours et des ménestrels, s'appelait le *gai-sçavoir* (en provencal *gaysaber*). Ceux qui la possédaient finirent par former des associations, telles que

(1) Dans la plupart des provinces d'Espagne, les femmes rappellent parfaitement ce qu'on dit ici des Françaises du moyen-âge; toutes leurs citations, qui sont assez fréquentes, se bornent à des couplets (*coplas*), ou plutôt à des strophes d'anciennes romances, de quatre petits vers chacune, de la même mesure, qui se chantent sur des airs généralement connus, et renferment presque toutes un double sens, qui est fort commode pour les intrigues amoureuses.

la *menestrandie*, les *cours d'amour*, etc. La première cour d'amour se tint à Aix; la seconde, à Avignon. Celle-ci fut présidée par *Fanette de Cautelme*, tante de la fameuse Laure, tant chantée par Pétrarque : elle devint célèbre; et ce qu'il y a de singulier, c'est que les papes la prirent sous leur protection.

En 1323, les sept premiers troubadours toulousains formèrent la compagnie *supergaye*, qui donna naissance aux jeux floraux. Cette compagnie qui, chaque dimanche, tenait ses séances dans un jardin, décerna des prix, qui se distribuaient le 1er mai. Le premier consista en une violette d'or, qu'un troubadour, nommé *Arnaud Vidal*, obtint en 1324, pour une espèce de romance à la Vierge. Cette institution subsiste encore.

Les troubadours, les trouvères, les ménestrels se multiplièrent excessivement dans ce siècle et dans les suivans, et tous composèrent un nombre infini de romances. Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre; Charles d'Anjou, Perrin d'Angecort, Gautier de Coincy, Chrétien de Troyes, Auboin de Sezanne, le châtelain de Coucy et Gaces Brulez se distinguèrent parmi ces poëtes musiciens. Ils ne variaient guères les formes de leurs romances amoureuses : la plupart ne sont remplies que de lieux communs d'une fade galanterie, de tristes supplications à leurs maîtresses pour les attendrir, de plaintes éternelles contre les médisans; le début en est trivial, et on le prendrait pour une formule, tant il est fréquemment employé. En voici des exemples : *La verdure renaît; le printemps revient; le rossignol chante; je veux chanter aussi.* On y trouve cependant quelquefois de la naïveté, de la grâce et du sentiment. Les airs étaient faciles et simples : ils n'étaient point mesurés, et l'on n'y trouvait d'autre différence de durée que celle des longues et des brèves pour la prosodie, comme dans le plain-chant. Ce ne fut que vers la fin du quatorzième siècle que ces airs commencèrent à prendre le caractère national et prononcé qui s'est ensuite conservé presque sans altération, et qui mit à la mode dans toute l'Europe ces chansons et ces romances. Au temps de Fran-

çois Ier, c'est-à-dire vers 1520, les Italiens eux-mêmes les chantaient avec délices, et en composaient sous le titre de *Canzonette alla Francese.* Quelques-unes de ces romances italiennes ont eu beaucoup de vogue, principalement dans le genre historique; elles étaient intitulées : *Le magnificenzie e dignità del Prete Jani,* — *Lo innamorento di Melon e Beta,* — *La rotta di Babilonia,* — *La Schiatta de' Reali di Francia e de Narbonese,* — *L'Istoria di Genevra e Diomede,* — *Hippolita e Lionora.*

Les formes de la romance commencèrent à se perfectionner en France vers la fin du règne de Louis XII, et surtout au temps de François Ier. Ce dernier prince, protecteur de tous les arts et de la poésie, fut lui-même poète et musicien. Les recueils du temps nous ont transmis quelques-uns de ses essais dans le genre de la romance, mais ne nous apprennent pas si les airs sont également de sa composition. En voici un exemple :

Est-il bien vrai, ou si je l'ai songé,
Qu'il m'est besoin m'esloigner ou distraire
De votre amour et en prendre congé?
Las! je le veux, et je ne le puis faire.
Que dis-je, veux ? non, c'est tout le contraire ;
Faire le puis, et ne puis le vouloir.
Car avez là rangé tout mon vouloir,
Que plus taschez à liberté me rendre,
Plus empeschés que ne la puisse avoir,
Et commandez ce que voulez défendre.

Tous ceux qui faisaient des vers dans le genre de Marot imitèrent ce style. Quant à la musique, elle acquit du rhythme qui lui manquait auparavant, et prit peu à peu de l'élégance. Les compositeurs qui se distinguèrent le plus, sont Faignent, Noé, Lupi, le Heurteur, Vermont et Consilium.

La seconde époque du perfectionnement de la romance fut celle où vécurent Berthaud, évêque de Séez, Desportes et Ronsard, c'est-à-dire les règnes de Char-

les IX, de Henri III et de Henri IV. C'est à cette époque qu'appartient cette romance si connue :

Au bord d'une fontaine,
Tircis, brûlant d'amour,
Contait ainsi sa peine
Aux échos d'alentour :
Félicité passée,
Qui ne peux revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir !

Les airs que Beaulieu, Deschamps, Claudin et du Caurroy ajustaient sur ces paroles, avaient plus de légèreté que la musique des auteurs que j'ai nommés précédemment; quelques-uns se sont conservés jusqu'à la fin du siècle dernier, et servaient de noëls ou de timbres aux chansons populaires. L'air de la romance : *Aime-moi, bergère, et je t'aimerai*, appartient à ce temps; il est de Jacques Le Fèvre d'Etaples. Parmi les auteurs qui se sont distingués à la fin du seizième siècle dans le genre de la romance, il faut ranger Baïf, Davi du Perron, et le bon Henri IV. Tout le monde connaît la romance : *Charmante Gabrielle;* l'air n'est point de Henri, comme on l'a cru; du Caurroy en est l'auteur. La romance suivante, qui est de ce prince, est charmante; on croit qu'il en a fait la musique et les paroles. Elle est moins connue; c'est ce qui m'engage à la donner ici :

Viens, Aurore;
Je t'implore;
Je suis gai quand je te vois;
La bergère
Qui m'est chère,
Est vermeille comme toi.

De rosée
Arrosée,

La rose a moins de fraîcheur ;
Une hermine
Est moins fine ;
Le lait a moins de blancheur.

Pour entendre
Sa voix tendre,
On déserte le hameau ;
Et Tytire,
Qui soupire,
Fait taire son chalumeau.

Elle est blonde,
Sans seconde,
Elle a la taille à la main ;
Sa prunelle
Etincelle
Comme l'astre du matin.

D'ambroisie
Bien choisie,
Hébé la nourrit à part ;
Et sa bouche,
Quand j'y touche,
Me parfume de nectar.

Sous Louis XIII, la romance fit peu de progrès sous le rapport de la poésie ; mais les airs de Boisset ou Boesset, surintendant de la musique du roi, devinrent célèbres. Ils furent publiés en recueil par les Ballard, et les éditions s'en multiplièrent excessivement, sous le titre d'*Airs de cour*. Nos compositeurs de romances les plus féconds ne pourraient soutenir la comparaison avec Boisset, car ce musicien en écrivit près de deux mille. Louis XIII, qui faisait des vers tant bien que mal, et qui était assez bon musicien, a composé les paroles et la musique de quelques romances, qu'on appelait alors, comme je viens de le dire, *Airs de cour*. Voici un échantillon de sa poésie, où toutes les rimes sont masculines :

Tu crois, ô beau soleil,
Qu'à ton éclat rien n'est pareil,
En cet aimable tems
Que tu fis le printems :
Mais, quoi! tu pâlis
Auprès d'Amaryllis.

On voit que ce prince n'avait qu'une connaissance fort médiocre du rhythme; cependant les airs qu'on a de lui ne manquent pas d'une certaine cadence.

FÉTIS.

(La suite au numéro prochain.)

BIOGRAPHIE.

Caccini.

Caccini (Jules), compositeur, né à Rome vers 1560, fut élève de Scipion della Palla. Fort jeune encore, il se rendit à Florence, où il entra comme chanteur dans la chapelle du grand-duc. A cette époque, un gentilhomme florentin, de la famille des comtes de Vernio, nommé Jean Bardi, avait établi chez lui une soiété musicale qui avait pour but de substituer au contrepoint rigoureux, seul genre de musique en usage jusqu'alors, un style dégagé des formes scolastiques, et propre à exprimer les paroles, chose dont on ne s'était point encore avisé. La déclamation chantée des Grecs était le modèle que se proposait cette société, qui comptait au nombre de ses membres Vincent Galilée, père du grand philosophe de ce nom, Jacques Peri, beaucoup de musiciens habiles et d'amateurs instruits.

Le premier essai qui fut tenté dans le style drama-

tique, fut l'épisode du comte Ugolin, que Galilée mit en musique, et qu'il chanta lui-même, avec accompagnement de viole, devant une nombreuse assemblée, vers 1588. Jules Caccini, admis dans la maison de Bardi, s'enthousiasma pour cette nouveauté, et écrivit dans le même style, mais en s'élevant beaucoup plus que son modèle, des *canzonette* et des sonnets avec accompagnement de téorbe, instrument qui venait d'être inventé par un Florentin nommé *il Bardella*. Ces heureux essais déterminèrent Jean Bardi et ses amis Jacques Corsi et Pierre Strozzi à faire composer un drame lyrique intitulé *Daphné*, dont Rinuccini écrivit les paroles, et Jules Caccini la musique, conjointement avec Jacques Peri, et qui fut représenté en 1594. Cet ouvrage fut suivi de *l'Enlèvement de Céphale*, dont Caccini fit seul la musique. Ce genre de composition ne consistait guère que dans une sorte de récitatif, et ce n'est que près de soixante ans plus tard qu'on commença à écrire des morceaux réguliers, auxquels on put donner le nom d'*airs;* mais ce ne fut pas moins une heureuse innovation, car elle tira la musique des formes matérielles auxquelles on l'avait réduite jusqu'alors.

Parmi les monumens de l'art que les victoires de l'armée d'Italie avaient procurés à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, se trouvait la partition de *l'Enlèvement de Céphale*, qu'on fut obligé de rendre aux Vénitiens en 1815. Malheureusement, le bibliothécaire alors en exercice n'en fit point faire de copie, et cet intéressant ouvrage est maintenant perdu pour nous. Outre les compositions dont je viens de parler, on a encore de Caccini une collection de madrigaux, de sonnets et de *monodies* intitulée : *Nuove musiche*, Venise, 1615. Il dit, dans la préface de ce recueil, qu'il avait passé trente-sept ans à Florence, d'où il suit qu'il y était arrivé en 1578, à l'âge de dix-huit ans. Caccini eut une fille, nommée *Francesca*, qui brilla comme cantatrice, comme poëte et comme compositeur; Doni a fait le plus bel éloge de ses talens. (Op. t. 2, p. 257.)

Carissimi.

Carissimi (Jean-Jacques), compositeur célèbre, naquit à Venise vers 1582. On ignore le nom du maître qui dirigea ses premières études; mais il est vraisemblable qu'il ne dut guère qu'à lui seul le talent qu'il acquit dans son art, car on remarque dans ses ouvrages beaucoup plus de génie que de science. La haute réputation dont il jouissait le fit nommer maître de la chapelle pontificale, et du collége allemand de Rome, en 1649.

C'est à ce grand homme que l'on doit l'introduction des accompagnemens d'orchestre dans la musique d'église; il perfectionna aussi le récitatif inventé depuis peu par Peri et Monteverde; enfin, on peut le regarder comme l'un des premiers auteurs qui aient composé des cantates, et fait substituer ce genre de pièce au madrigal simple. Son chant est gracieux, pour le temps où il fut écrit; on y remarque surtout une expression vraie et spirituelle, soutenue par une harmonie qui, sans être aussi savante que celle des maîtres de l'école romaine, est cependant très-pure. La musique de Carissimi a le très-grand mérite d'être le type de la musique moderne. Perfectionnée par ses élèves Bassani, Buononcini, Cesti, et surtout par Alexandre Scarlatti, sa manière a conduit peu à peu aux chefs-d'œuvre du dix-huitième siècle.

Aussi fécond que neuf dans son style, Carissimi a écrit un nombre considérable de messes, de motets, de cantates et d'*oratorios*. Nous allons donner la liste de ceux de ses ouvrages qui sont venus à notre connaissance : 1° *Missæ* 5 *et* 9 *voc. cum selectis quibusdam cantionibus*. Cologne, 1665 et 1666, in-fol. La Bibliothèque du Roi possède les oratorios suivans en manuscrit : 2° *Histoire de Job*, à trois voix et basse; 3° *la Plainte des damnés*, à trois voix, deux violons et orgue : ouvrage qui a joui d'une grande célébrité; 4° *Ezechias*, à quatre voix, deux violons et orgue; 5° *Balthazar*, à cinq voix, deux violons et orgue; 6° *David et Jonathas*, à cinq

voix, deux violons et orgue; 7° *Abraham et Isaac*, à cinq voix et orgue; 8° *Jephté*, à six voix: c'est le chef-d'œuvre de Carissimi; 9° *Le Jugement dernier*, à trois chœurs, deux violons et orgue; 10° *Le mauvais Riche*, à deux chœurs, deux violons et basse; 11° *Jonas*, à deux chœurs, deux violons et basse: nous ne citons point ici l'oratorio de Salomon, qui a été mal à propos attribué à Carissimi, et qui est de Cesti. 12° La Bibliothèque de l'Ecole royale de musique possède en manuscrit un très-grand nombre de *motets* et de cantates de Carissimi; 13° *les Cyclopes*, pièce comique à trois voix; 14° *Testament d'un âne*, *plaisanterie* à deux voix; 15° *Plaisanterie sur la barbe*, à trois voix; 16° *Plaisanterie sur l'introït de la messe des morts*, canon à deux voix; 17° quelques motets dans la collection intitulée: *Musica romana*, publiée par le P. *Spiridione*, à Bamberg, en 1665; 18° *vingt-deux cantates* publiées en recueil, à Londres, au commencement du dix-huitième siècle, et dont Burney a donné un extrait dans son *Histoire de la musique*, tome 4, p. 147. 19° Dans la *collection des airs sérieux et à boire* de Ballard, on trouve quelques morceaux de Carissimi, sur lesquels on a parodié des paroles françaises.

Forkel (*Allgem. litter. der Musik*), et Gerber (Neues hist. biogr. Lexik. der Tonkunstl.) citent la traduction allemande d'un petit *Traité de l'art du chant*, composé par Carissimi; cette traduction est intitulée: *Ars cantandi, das ist: richtiger und ausfucrhlicher weg, die jugend aus dem rechten grund in der singkunst zu unterrichten. ausdem italiœnischen ius deutsche uebersetzt von einem musikfreund.* Augsbourg, 1696, in-4°. Cette édition est la troisième: on ignore la date des deux premières; il y en a une de 1708; la sixième est de 1731, et la septième de 1753: elles sont toutes imprimées à Augsbourg. Il ne paraît pas que l'original italien, d'après lequel cette traduction a été faite, ait été imprimé; du moins les bibliographes n'en ont point eu connaissance. Carissimi est mort en 1672, âgé d'environ quatre-vingt-dix ans.

CORRESPONDANCE.

Paris, le 18 novembre 1828.

A M. FÉTIS, *Rédacteur de* LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Vous avez eu la complaisance d'insérer dans votre *Revue* (nos 34 et 40 de la 1re année) deux articles, l'un *sur la génération mélodique*, et l'autre *sur l'accord des instrumens et la détermination d'un diapazon.* Ces articles étaient extraits d'un ouvrage que je revoyais à cette époque, et que j'ai soumis il y a quelques mois à l'examen de l'Académie des beaux-arts. Il a pour titre : *Principes de mélodie et d'harmonie, réduits à la théorie des vibrations, premières causes des sons.* Mon ignorance de la nécessité d'obtenir l'assentiment du ministre de l'intérieur à l'examen des ouvrages présentés à cette Académie, a causé d'abord un retard, qu'une maladie grave a prolongé jusqu'au 28 août. Son Excellence a envoyé, dans les premiers jours de septembre, à l'Académie des beaux-arts, l'invitation indispensable; mais alors les membres de la section de composition musicale, chargés de l'examen, étaient dispersés; ce n'est que samedi dernier que l'un d'eux, M. Berton, a été mis en possession de mon manuscrit.

M. de Prony, de l'Académie des sciences, a aussi entre ses mains, depuis environ un an, une copie de ce même ouvrage revu, et MM. les membres de la section de

composition musicale en ont été prévenus par une lettre du 10 août, d'après l'observation qui n'aura échappé à aucun amateur, que ces messieurs aiment à s'associer cet illustre savant dans ces sortes d'examens.

J'ai cru devoir faire ces diverses démarches, dans le but de hâter l'examen, et de favoriser la publication d'un travail que je pense pouvoir être fort utile à l'enseignement musical. Je me permets de vous en donner connaissance, afin d'en prendre acte par une mention que je vous prie de vouloir bien en faire dans votre prochain numéro. Puissé-je n'être pas déçu dans mon espérance, en me voyant repoussé par nos plus illustres maîtres dans l'art si séduisant de la mélodie et de l'harmonie, par la raison que j'aurais combattu avec quelque opiniâtreté la science arbitraire et obscure de l'antique contrepoint, dont ils furent et sont encore les professeurs et les défenseurs officiels!.... Mais que fais-je donc?..... Vous aussi, Monsieur, vous êtes l'un des maîtres les plus estimés dans cette science d'origine barbare, et je me vois exposé à encourir votre désapprobation (1).

Toutefois, que l'on veuille bien examiner mes principes mélodiques et harmoniques, et que l'on ne me juge qu'après une critique scrupuleuse de toutes mes objec-

(1) M. le baron Blein m'honore, en me plaçant au rang des maîtres de contrepoint les plus estimés; mais il se trompe s'il pense que cette qualité m'oblige à repousser une méthode meilleure, qui rendrait cette science inutile. Je puis me tromper quelquefois; mais avant tout, j'aime ce qui est vrai.

J'ai dit que je ne crois pas qu'on puisse trouver dans le calcul les fondemens d'une science dont il me semble que le principe est plus métaphysique que mathématique; j'aurais pu ajouter que j'ai pour moi l'autorité de d'Alembert, l'un des plus illustres géomètres du siècle dernier; mais si d'Alembert et moi avons été dans l'erreur, je serai le premier à le reconnaître, dès qu'il me sera prouvé que M. le baron Blein a trouvé dans le calcul les vrais principes de la musique. J'attends donc, sans prévention favorable ou défavorable, le rapport des savans à qui l'ouvrage est confié, persuadé d'ailleurs qu'il se trouvera dans le travail de M. Blein des recherches utiles et des faits bien analysés.

FÉTIS.

tions contre les anciennes règles du contrepoint et de méthodes que j'indique comme propres à refaire cette science sur des principes qui ne puissent être contestés.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentimens de considération les plus distingués.

Le Baron BLEIN.

NOUVELLES DE PARIS.

Les échos de l'Opéra retentissent du nom de *Guillaume Tell;* une partie de la musique est déjà livrée aux copistes, et la suite ne se fera pas attendre, car le chantre de Pesaro a pris sa plume : or, c'est pour lui la chose la plus difficile ; le reste ne lui coûte guère. Tout se réunit pour donner à cet ouvrage un intérêt particulier. Ce sera le premier que Rossini aura écrit spécialement pour la scène française, et tout fait craindre que ce soit sa dernière production : du moins il a déclaré son intention de briser sa plume, et de se retirer à Bologne, pour y jouir en paix de sa gloire, et d'une fortune acquise à bon droit. Ainsi, à trente-six ans, rassasié de succès, usé de renommée, il pourra goûter le fruit de travaux qui sembleraient demander la vie entière d'un génie actif, et qui n'ont été pour lui qu'un badinage, tant la nature l'a doué de facilité !

On dit que *Guillaume Tell* sera monté avec beaucoup de luxe : cela doit être ainsi ; le sujet l'exige, et l'importance de l'ouvrage, sous le rapport de la composition musicale, en fait une loi. Quant à l'exécution, on ne peut douter qu'elle ne soit bonne, car elle laisse maintenant peu de chose à desirer à l'Opéra. Toutefois, je conseille à Rossini et à M. Lubbert de ne pas trop hâter la pre-

mière représentation : ils ont dû voir par *le Comte Ory* que lorsqu'on joue un ouvrage avant qu'il soit bien classé dans la tête des exécutans, il n'arrive jamais à la perfection. Il fallait encore trois répétitions pour *le Comte Ory;* faute de les avoir faites, cette pièce n'a jamais eu l'ensemble ni le fini qu'on avait admirés dans *Moïse* et dans *la Muette de Portici.*

—Des bruits divers s'étaient répandus depuis quelques jours sur une nouvelle révolution à l'Opéra-Comique. On parlait de l'offre que M. Ducis aurait faite de résilier son marché; diverses compagnies, disait-on, s'étaient mises sur les rangs pour obtenir le privilége, à des conditions plus ou moins avantageuses. D'après une autre version, l'administration de la maison du Roi se serait chargée pour son compte de ce théâtre, qui aurait été réuni dans une entreprise commune avec l'Opéra. M. Lubbert n'était point étranger à cette dernière combinaison. M. le baron Taylor aurait été directeur; M. Pélicier, ancien secrétaire de l'administration, sous le régime des sociétaires, aurait repris ses anciennes fonctions. Tous ces bruits se sont résolus par la coopération de M. Boursault à l'entreprise de M. Ducis. Ce capitaliste s'est engagé à payer la nouvelle salle, et a versé dans la caisse de l'Opéra-Comique des fonds considérables, au moyen desquels toutes les dettes ont été ou vont être acquittées. M. Ducis reste à la tête du théâtre, dont il est le concessionnaire, et, au moyen de la puissante coopération de M. Boursault, il pourra maintenant la faire marcher vers une prospérité qu'aucun accident extérieur ne pourra plus entraver. Déjà les fonds sociaux des anciens sociétaires leur ont été remboursés, ainsi que l'arriéré de leur traitement. Toutes les autres réclamations se payent à bureau ouvert, ainsi que M. Ducis l'a annoncé par cette lettre, qu'il a fait insérer dans les journaux :

Le Directeur privilégié du théâtre royal de l'Opéra-Comique, à monsieur le Rédacteur.

« La malveillance s'est agitée quelque temps, et a

» cherché, mais vainement, à entraver l'exploitation du » théâtre dont les destinées me sont confiées. On a fait » circuler, dans ce but, des bruits absurdes dont je crois inutile de démentir la fausseté; mais comme il a été dit que les dettes de l'ancienne société, dont je me suis » chargé, n'étaient et ne seraient point payées, permettez-moi, monsieur, de recourir à la publicité que » m'offre votre journal, pour démentir cette étrange et » calomnieuse assertion. Les personnes qui auraient » quelques réclamations de cette nature à exercer sur » l'ancienne administration, peuvent se présenter avec » leurs titres à la caisse du théâtre, où elles seront payées » *à bureau ouvert*.

» J'ai l'honneur d'être, etc. »

DUCIS.

Il ne faut plus que de bonnes pièces nouvelles, la rentrée de quelques acteurs utiles et aimés du public, tels que Visentini, madame Boulanger, etc., et une exécution meilleure, pour que ce spectacle retrouve toute la faveur du public; car c'est celui que le plus grand nombre préfère, et rien ne peut le remplacer. J'ai déjà nommé les pièces nouvelles qui sont à l'étude, ou qui vont y entrer; les noms des auteurs donnent lieu d'espérer que quelque grand succès va rappeler les beaux jours de *la Dame Blanche*, ou de quelques autres pièces privilégiées: ce sera une véritable résurrection.

—Une représentation donnée à l'Odéon, au profit de Boccage, a offert, comme de coutume, la réunion de la comédie, de l'opéra et des ballets, à quoi l'on avait joint un concert et les chevaux de Franconi. Le spectacle a commencé par *le Babillard*, petite comédie assez insignifiante, qui a été passablement mal jouée: le cruel *Rossignol*, opéra qui me poursuit comme un fantôme, est venu ensuite. Tulou, rossignol par excellence, y a été admirable; mais madame Damoreau n'était pas en voix, et n'a pas aussi bien chanté qu'elle le fait ordinairement. Malgré le charme du jeu de Tulou, que le public a justement apprécié et applaudi, je crois que cet honnête

public a su apprécier à sa juste valeur cet opéra somnifère; il a eu l'air de s'y ennuyer beaucoup. Je ne sais ce qui était arrivé à Alexis Dupont, mais il a chanté faux pendant toute la pièce.

Une pièce en deux tableaux, intitulée: *une Scène de Cartouche, ou le Vol et le Bénéfice*, a succédé à l'opéra. C'est à la fin de cette pièce qu'on avait intercallé le concert, qui a commencé par un solo de basson assez mal exécuté par M. Pierret. La qualité de son que ce musicien tire de son instrument est défectueuse, et son exécution manque de netteté. Après ce morceau, est venu l'air de *la Donna del Lago: ô quante Lagrime,* que madame Quiney a faiblement chanté. Je pense que cette dame a tort de chanter en italien, car elle semble ne pas comprendre ce qu'elle dit. Toutefois, aucune mésaventure ne lui était arrivée dans le cours de son morceau; mais malheureusement elle est revenue pour dire la romance de *Tebaldo ed Isolina*, et la manière dont elle s'en est acquittée a si bien égayé l'assemblée; les rires et les applaudissemens ironiques sont devenus si bruyans, que la pauvre cantatrice, s'est vue forcée de se retirer sans achever son morceau.

M. Haumann, qui s'était déjà fait entendre avec succès dans les concerts de l'hiver dernier, et qui a fait beaucoup de progrès depuis lors, a joué un air varié pour le violon, de sa composition, dans lequel il a obtenu les honneurs de la soirée. On avait remarqué précédemment le brillant de son exécution; mais on regrettait qu'il ne chantât pas aussi bien qu'il faisait les traits et les difficultés. C'est à gagner la qualité qui lui manquait que ce jeune artiste s'est appliqué, et le succès a couronné ses efforts. Il a joué d'une justesse remarquable une variation en double corde remplie de grandes difficultés. Interrompu après chaque variation par les applaudissemens unanimes de l'assemblée, il a été salué à la fin de son morceau par une triple salve d'applaudissemens, et les honneurs de la soirée ont été pour lui et pour Tulou.

M. Schuncke a joué sur le piano un morceau de sa composition. Il est impossible de faire de plus grandes difficultés sur un instrument, que M. Schuncke n'en exécute sur le sien comme en se jouant; mais je déclare que je ne connais rien de plus ridicule que ce tissu de folies et d'extravagances. Ce n'est point là le but de l'art, et c'est abuser étrangement de la facilité qu'on a reçue de la nature, que de l'employer à de pareilles choses. Il faut espérer que l'on ne tardera pas à faire justice de ces tours de saltimbanque. Un autre morceau pour deux pianos, composé par le même artiste, et exécuté par lui et par M. Rhein, est empreint des mêmes défauts. M. Rhein a néanmoins montré du style et de la sagesse dans son exécution. En somme, le concert a eu peu de succès.

Une scène du ballet de *la Somnambule*, des pas dansés par Albert, mademoiselle Taglioni, madame Anatole et mademoiselle Julia, enfin une scène équestre de Franconi, ont terminé le spectacle, qui a fini à minuit. Les ouvertures *du Jeune Henri* et *d'Oberon* ont été fort bien exécutées par l'orchestre.

— Tulou vient d'être appelé à remplir la place de professeur de flûte à l'École royale de musique, devenue vacante par le départ de M. Guillon pour l'Allemagne et le Nord.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Vienne. S. M. l'empereur d'Autriche a concédé, pour dix ans, l'entreprise du théâtre du Kaerthnerthor au comte de Gallenberg, auteur de la musique des ballets

d'*Alfred-le-Grand*, de *Jeanne-d'Arc*, d'*Ottavio Pinelli*, etc., etc. Déjà le comte de Gallenberg avait eu part à l'administration de ce théâtre, et l'on avait eu lieu de remarquer qu'il est doué des qualités nécessaires pour la gestion d'une entreprise semblable. On espère qu'il parviendra à rendre au théâtre qu'on lui confie son ancienne splendeur.

Venise. Le théâtre de *la Fenice*, nouvellement restauré, doit rouvrir à la saison d'automne. Joseph Crivelli, qui en a été directeur pendant cinq ans, vient d'être rappelé pour en prendre la direction. Il n'a rien négligé pour préparer aux Vénitiens des jouissances variées. Deux opéras nouveaux, l'un de Generali, l'autre de Coccia, et *l'Assedio di Corinto* rempliront la saison. Parmi les chanteurs, on remarque Judith Grisi, *prima donna seria;* Marietta Brambilla, *primo musico assoluto*, pour le premier opéra, et *prima donna contralto* pour le second; Clorinde Corradi Pantanelli, également *primo musico* et *prima donna;* Jean-Baptiste Verger, *primo tenore assoluto*, et Ranieri Pocchini, *secondo tenore;* enfin, Berrettoni et Carlo Ottolini Porto, *primi bassi*. Les deux grands ballets seront l'*Alessandro nell' indie* et *Otello* de Vigano.

— A *Bergame*, la troupe chantante du Carnaval prochain sera composée de Serafine Rubini, de Savino Monelli, de Ranfagna et de Bottari.

Milan. Le nouvel opéra de Coccia, *l'Orfano della Selva*, impatiemment attendu par les habitans de cette ville, a du être représenté le 17 de ce mois. Madame Méric Lalande devait y faire sa rentrée, et l'espoir de la revoir ajoutait encore au desir qu'on avait d'entendre cette production d'un maître qui depuis long-temps garde le silence.

On dit que Bellini, qui s'est fait connaître avantageusement par la musique du *Pirate*, écrit en ce moment, pour le théâtre de *la Scala*, un nouvel ouvrage qui aura pour titre *la Straniera*, dont le libretto a été composé

par *Felice Romani*, le meilleur poète actuel de l'Italie pour ce genre d'ouvrage.

MADRID. Madame Loreto Garcia vient d'être engagée au théâtre Italien de cette capitale, pour chanter deux fois par semaine pendant trois mois, moyennant la somme de *douze mille francs*. Cela fait bien, si nous ne nous trompons, *cinq cents francs* par représentation : c'est beaucoup plus que cette cantatrice ne nous a paru valoir quand elle chantait à Paris.

BERLIN, 18 *novembre*. L'activité règne toujours à nos théâtres, en tant qu'on trouve à l'appliquer à des sujets qui malheureusement ne sont pas plus nouveaux que tout ce qu'on peut rencontrer aujourd'hui en Allemagne. On vient de remettre au grand théâtre de la cour l'operette intitulée : *Fischer Maedchen* (*la Fille du pêcheur*), musique de Schimdt. Cet ouvrage, qui ne s'élève guère au-dessus du médiocre, a été assez bien exécuté, surtout de la part de mademoiselle Schaetzel et de M. Breiting, ténor nouvellement engagé. A défaut d'ouvrages neufs, on cherche autant que possible à varier le personnel.

Au théâtre de Kœnigstadt, nous n'avons eu dans les derniers temps que les débuts de M. Cramolini, ténor qui ne manque pas de mérite, mais dont la voix ne monte qu'avec peine. Depuis *le Solitaire* de Carafa, on n'a monté en ouvrages inconnus à Berlin que l'*Elisa e Claudio* de Mercadante, qui a été fort bien accueilli, malgré les réminiscences et la ressemblance frappante de ce genre de musique avec celle de Rossini. On vient aussi de remettre au répertoire *le Nouveau Seigneur* de Boieldieu, qui a été reçu comme un ami toujours bien venu.

On commence à donner quelques concerts. Celui des frères Gans avait attiré ces jours derniers une société assez nombreuse. Les grands morceaux se composaient d'une symphonie de Beethoven et d'une ouverture d'Arnold. M. Gans, le violoncelliste, a exécuté d'une manière fort distinguée un morceau de Mark : son frère, le violoniste, s'est fait entendre dans un morceau qui n'offrait

que des difficultés fort habilement surmontées par l'exécutant. Les deux frères se sont ensuite réunis pour exécuter un duo à la Bohrer; mais cette composition a paru dépourvue de charme, et ne vaut pas, à beaucoup près, celles du même genre des frères Bohrer, auxquelles on aurait pourtant à faire beaucoup de reproches. Madame Schultz chanta avec beaucoup de tenue une scène de Reissiger, jeune compositeur prussien, qui occupe à Dresde la place de maître de concerts. Elle concourut ensuite, avec mademoiselle Schaetzel et M. Bader, à l'exécution d'un charmant trio comique de Mozart. On a trouvé que mademoiselle Schaetzel n'articulait que d'une manière fort imparfaite, et il a fallu attendre l'entrée de M. Bader pour savoir qu'on chantait le trio en italien.

Le 13, l'Académie de chant a donné une séance dans laquelle on a exécuté l'oratorio de *Samson* de Haëndel; cet imposant ouvrage a fait grande sensation. M. Moeser vient de rouvrir ses soirées de quatuor et quintetti. On a entendu dans la première un nouvel instrument, appelé *œolidion*, dont le son tient beaucoup de la nature du positif de l'orgue, qu'il pourrait remplacer d'autant plus avantageusement, qu'il produit le crescendo complétement, et sans aucune difficulté.

—Le célèbre violoniste Paganini est tombé dangereusement malade d'une inflammation laryngienne, à Prague.

— On a donné, le 8, à Weymar, un nouvel opéra intitulé : *les comtes de Gleichen*. Les journaux, en louant le poëte d'avoir choisi un sujet national, ne disent pas un mot de la musique, qui est d'Eberwein.

—Les RR. PP. Philippini, à Rome, ont rouvert, le 1er de ce mois, la série des oratorios pour cet hiver, par celui d'*Elie sur le Carmel*, dont la musique est du Père Bonfichi. Les journaux de Rome font l'éloge de cet ouvrage, qui avait déjà été exécuté quatre fois à la date du 15.

ANNONCES.

—*Le Château de Pau*, paroles de M. Mazères, musique de M. F. Paër. Prix : 3 fr. avec une lithographie.

Paris, chez l'auteur de la musique, rue de Richelieu, n°. 89.

Les moindres productions de M. Paër sont de nature à exciter l'intérêt des amateurs de musique, par le goût et la pureté de style qui les distinguent : celle-ci se recommande également par le sujet, par le nom du poëte et par le talent du musicien.

— *Journal de chant et d'éducation musicale,* contenant un choix de textes ou de poésies de divers genres, soit françaises, soit italiennes, telles que cantates, romances, scènes et fragmens d'oratorios ou opéras, susceptibles d'être placés dans les mains des jeunes élèves de l'un et de l'autre sexe, mis en musique, avec accompagnement de piano, par les meilleurs auteurs anciens ou modernes; rédigé par M. A. Choron, directeur de l'Institution royale de musique religieuse.

Ce journal est composé de trente-six numéros par an. Le prix d'abonnement est de 22 fr. 50 c. par an, et de 13 fr. 50 c. pour six mois. S'adresser à mademoiselle Alexandrine Choron, à l'Institution royale de musique religieuse, rue de Vaugirard, n° 69.

—Il vient de paraître au magasin de musique de A. Messonnier, boulevard Montmartre, n. 25, le deuxième livre d'orgue *suivant le rit romain*, tout le plain-chant de l'année, arrangé pour l'orgue par J. A. Miné, organiste

de Paris. Prix marqué: 30 fr., net 12 fr. jusqu'au 1er janvier; passé ce terme, il sera de 15 fr. sans remise.

— *Thème* de Carafa: *ô cara memoria*, varié pour le basson avec orchestre ou piano, par Panseron, 6 fr.

— *Duetto* per Soprano e basso *nel Pirata* de Bellini: *Tu m'apristi*, 6 fr.

— *Duetto* per soprano e basso del maestro Generali, introdoto nell' opera ser Marc' Antonio de Pavesi: *Se ti guardo o mia ragarza*, 4 *fr.* 50 *cent.*

— BLANGINI. Six nouveaux nocturnes, dédiés à mademoiselle Seillère, op. 28, première et deuxième livraisons, chaque, 5 fr.

— *Dito. Idem*, dédiés à madame la princesse de Wagram, chaque, 5 fr.

— *Air* d'Eleonora, musique de Paër: *i tuoi gemiti*, soprano, 4 fr. 50 cent.

— *Duo* d'Eléonore, pour deux soprani, *volontieri*, 4 fr. 50 cent.

A Paris, au magasin de Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

— *Des Principes de la musique*, arrangés à l'usage de la jeunesse, par L. Corret aîné. Vingt-quatre petits tableaux ornés de vignettes, et renfermés dans un étui en cartonnage pour étrennes. Prix: 4 fr.

Paris, chez A. Petit, libraire, rue Vivienne, n. 6.

SUR LA ROMANCE.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Le règne de Louis XIV, si favorable aux progrès des arts, fut aussi l'époque où la romance se perfectionna, sous le rapport de la poésie comme sous celui de la musique. L'abbé de Pure, qui n'est plus connu que par le vers où Boileau l'a rendu ridicule, eut cependant le mérite d'écrire le premier des stances sentimentales d'un style naturel, et qui ne manquaient pas d'élégance. Quinault le fit oublier par la perfection de sa poésie lyrique. La Monnoye, et plus tard Lamotte écrivirent aussi des romances charmantes, qu'on appelait encore improprement des chansons. Boileau lui-même, Boileau qui paraissait si peu disposé à parler le langage de l'amour, composa pourtant deux romances, qui sont à juste titre considérées comme des modèles. L'une est la traduction de l'ode de Sapho, que tout le monde sait par cœur; l'autre, quoique parfaite, est moins connue; je ne puis me défendre du desir de la rapporter ici :

Voici les lieux charmans où mon âme ravie
Passait à contempler Silvie,
Ces tranquilles momens si doucement perdus.
Que je l'aimais alors! que je la trouvais belle!
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle;
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus?

C'est ici que souvent, errant dans les prairies,
Ma main, des fleurs *les plus chéries*,

Lui faisait des présens si tendrement reçus.
Que je l'aimais alors! que je la trouvais belle!
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle;
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus?

Lorsque Boileau et ses contemporains écrivirent dans le genre de la poésie lyrique, on n'avait point encore remarqué que le vers alexandrin n'est point favorable à la musique; les compositeurs mêmes n'étaient pas plus instruits sous ce rapport que les poètes: aussi n'est-ce point par le rhythme que les airs de ce temps méritent de fixer notre attention. Plusieurs musiciens en ont fait alors qui ne manquent point de grâce, quoique leur style ait vieilli. Parmi eux, celui qui eut le plus de réputation pour ces sortes d'ouvrages, fut Lambert, beau-père de Lully, dont Boileau a parlé dans ce vers:

Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole.

Plusieurs recueils de ses chansons et de ses romances ont été imprimés. Avant son départ pour l'Angleterre, Lambert, qui depuis fut surintendant de la musique de Charles II, avait aussi publié quelques recueils du même genre, où l'on trouvait plus de force musicale. Enfin, vers la fin du règne de Louis XIV, Bernier se fit connaître par des airs semblables, avant de se livrer à la composition de ses motets.

Les mœurs de la régence firent disparaître un instant la romance, pour lui substituer des chansons remplies d'équivoques et de propos libres qui plaisaient fort aux dames de la cour. Pendant près de trente ans, ce nouveau genre fut le seul à la mode, et la licence fut poussée aussi loin que possible. Tout devait être d'accord dans des mœurs semblables. Ce temps ne fut pas cependant perdu pour la romance; car la plupart de ces chansons exigeant un rhythme plus vif et plus marqué que celui des anciens airs, les poètes se servirent davantage des

vers de huit et de six syllabes, et les musiciens commencèrent à prendre un ton plus léger. Colin de Boismont, de Bury et Campra se distinguèrent particulièrement dans ce genre de composition; quelques-uns de leurs airs sont encore populaires.

Le règne de Louis XV vit renaître la romance plus élégante, plus tendre, plus gracieuse; c'est à cette époque que Charles-Henri Riboutet publia son petit chef-d'œuvre, *Que ne suis-je la fougère!* dont les paroles et l'air sont des modèles de perfection. Il est assez remarquable que l'auteur de cet air si joli ne se soit point fait connaître : on l'a attribué à plusieurs musiciens célèbres, et notamment à Mondonville; mais rien ne prouve qu'il soit de lui. La romance de Bernard, *Tendre fruit des pleurs de l'Aurore*; *l'Orage*, de Colardeau; *le Départ de Lucile*, de Gallet; *l'Absence*, du comte de Tressan; *l'Apologie de l'Amour*, de Saint-Marc; *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*, dont les paroles sont de De Leyre, et la musique de Jean-Jacques Rousseau, et les romances charmantes de Moncrif et de Pannard, dont les airs ont été composés par Blaise, basson de la Comédie-Italienne, sont connues de tout le monde, et ont vu le jour depuis 1740 jusqu'en 1760.

C'est aussi vers le même temps que le duc de La Vallière mit en vogue la romance historique, genre dans lequel il fut imité par Berquin, et qui eut un instant beaucoup de vogue. C'est à cette espèce de romance qu'appartiennent *Gabrielle de Vergy, les Malheurs de Comminges* et *Geneviève de Brabant*. Les parodistes se sont égayés aux dépens de ces romances, en trente ou quarante couplets, et l'on en a fait une critique assez amusante dans la romance burlesque qui commence par ce couplet :

Tout au beau milieu des Ardennes
Est un château, sur le haut d' un rocher;
Il y fait nuit toute la semaine;
Les voyageurs n'en osent approcher.

Sur ses tours
Nichent les vautours,
Les oiseaux de malheur;
Hélas! ma bonne, que j'ai grand' peur!

Plus tard, la romance acquit de nouveaux charmes entre les mains de l'abbé Mongenot, qui se fit connaître comme poète et comme musicien par *les Amours champêtres, la Manière d'aimer,* et surtout l'air charmant de *Tircis au bord d'une fontaine*, sur lequel Viotti a fait des variations qu'on peut considérer comme un modèle du genre. La Harpe, par sa romance *O ma tendre musette*, dont l'air appartient à Monsigny; La Chabeaussière, par ses couplets sur la rose; Maréchal, par *l'Economie du plaisir;* Favart, par *l'Amour craintif* et *Annette et Lubin,* dont les airs furent composés par sa femme; et Garnier, par le petit chef-d'œuvre, *J'ai vu Lise hier au soir,* morceau aussi joli par la musique que par les paroles; tous ces auteurs, dis-je, et une foule d'autres qu'il serait trop long de nommer, mirent le comble à la perfection de la romance sentimentale.

Quant aux musiciens, ils ne restèrent point en arrière des poètes. Outre les airs des romances d'opéras qu'on doit à Grétry, à Philidor, à Monsigny, parmi lesquels il faut mettre en première ligne la romance de Richard, *Une fièvre brûlante*, on eut des airs détachés, qui seront toujours estimés pour la grâce et le naturel du chant. C'est parmi ceux-là qu'il faut placer la délicieuse romance de Gaviniès, et l'air de Martini, *Plaisir d'amour,* dont la première partie surtout est admirable. C'est de cette dernière production que date la révolution qui s'est faite dans la position des poètes et des musiciens à l'égard de la romance. Jusque-là, le poète était tellement en première ligne, qu'à peine savait-on le nom de ceux qui composaient les airs sur leurs vers, et que ce n'est pas sans peine que je suis parvenu à en découvrir quelques-uns que j'ai fait connaître. Mais vers 1790, le contraire arriva, soit que le goût du public pour la mu-

sique ait pris plus de vivacité, soit que les musiciens aient attaché plus de prix à se faire connaître comme auteurs des airs qui obtenaient la vogue, tandis qu'autrefois ces airs étaient composés sans prétention et sans qu'on y mît d'importance. Quoi qu'il en soit, l'art du romancier musicien prit dès-lors plus de consistance, et devint un moyen de réputation.

Le succès qu'obtenait dans le monde la romance de *Nina*, et en général les petits airs de Dalayrac et de Dezède, fut sans doute une des causes qui déterminèrent quelques musiciens à se livrer de préférence au genre de la romance. Vers 1795, l'un des frères Adrien, Lambert, Garat et Plantade devinrent les maîtres du genre. Les romances par lesquelles Garat commença sa réputation, furent : *Pauvre Jacques* et *Je t'aime tant*. Sa manière étonnante de les chanter leur donna une vogue inouïe jusques-là : depuis lors il a composé *le Chevrier*, *Bélisaire*, *le Cid*, *le Chant arabe*, *Il était là*, *le Ménestrel délaissé par sa mie*, et beaucoup d'autres qui ont eu un succès prodigieux. Sa chaleur entraînante, son débit spirituel, sa prononciation parfaite, et sa richesse d'imagination dans les ornemens qu'il introduisait dans ses romances, leur donnaient un prix qu'elles n'avaient point lorsqu'elles étaient chantées par d'autres ; mais on n'en voulait pas moins chanter les romances de Garat.

Plantade balança long-temps les succès de Garat par ceux qu'il obtint avec les romances qui ont pour titre : *Une jeune bergère*, *Ma peine a devancé l'Aurore*, *Le Jour se lève*, et surtout *Te bien aimer, ô ma chère Zélie*, dont il a été vendu un si grand nombre d'exemplaires, que leur produit aurait suffi pour faire la fortune d'un homme borné dans ses desirs.

Boieldieu, dont le talent naturel était fait pour s'appliquer à tous les genres, débuta dans le monde musical par de charmantes romances qui furent accueillies avec empressement ; celles que ma mémoire se retrace sont : *S'il est vrai que d'être deux*, *Du soleil qui te suit*, *Le Rivage de Vaucluse*, *Il faut partir*, et *le Ménestrel*. Les

opéras de ce compositeur contiennent aussi des romances qui ont été chantées par tout le monde.

Il est remarquable que depuis l'époque dont je viens de parler, une série de compositeurs de romances s'est présentée sans interruption, et qu'il y en a toujours eu quelqu'un qui, pendant un certain temps, a tenu le sceptre du genre. Auber l'avait pris un instant par *le Bon jour*, et quelques autres romances; mais il se destinait à d'autres travaux, et négligea ce genre de réputation. D'Alvimar s'en empara par *le Torrent*, *le Refus*, *Je reviendrai sur la montagne*, *Un jeune troubadour*, et beaucoup d'autres. Blangini, qui débuta heureusement par des *canzonette* italiennes, ne tarda point à se faire une brillante réputation par ses romances françaises et par ses nocturnes, dont il a publié environ quarante recueils. Après lui, vient madame Gail, qui, pendant quelques années, jouit presque sans partage du privilége de charmer les salons par ses romances pour une ou deux voix. La mort qui vint l'enlever au milieu de ses succès, laissa le champ libre à M. Romagnési, qui déjà s'était annoncé par des romances charmantes, et notamment par celle-ci : *Depuis long-temps j'aimais Adèle.* Il y a peu d'exemples d'une vogue semblable à celle qu'obtinrent les ouvrages de ce fécond romancier. Pendant quelques années, il sembla être le seul qui écrivît, car on ne demandait, on ne voulait que des romances de Romagnési : à peine se doutait-on qu'il y eût d'autres musiciens qui en composassent. Mais la mode est, comme on sait, une déesse fort inconstante. L'auteur du joli nocturne : *Dormez, mes chères amours*, M. Amédée de Beauplan, vint enfin occuper aussi le trône de la romance, et, comme il y restait de la place, MM. Panseron et Edouard Brugière n'ont pas tardé à s'y asseoir. Ces deux compositeurs ont d'abord popularisé leur nom par des romances composées sur le modèle ordinaire; mais depuis quelque temps ils ont adopté un genre nouveau qui paraît plaire au public, et qui rompt un peu la monotonie des formes usitées jusqu'ici :

je veux parler des romances dialoguées avec un instrument. Razetti et quelques autres musiciens avaient essayé ce genre il y a environ trente ans; mais ils n'eurent point de succès. MM. Panseron et Brugière ont été plus heureux ou mieux avisés, car leurs romances du *Cor*, de *l'Echo*, et du *Retour au pays*, ont été accueillies par des applaudissemens unanimes.

Dans l'énumération que je viens de faire, j'ai négligé quelques auteurs qui, pour être moins connus, n'en sont pas moins recommandables; mais ils ont moins produit; et pour se faire une réputation dans le genre de la romance, il faut multiplier ses ouvrages. Ce seul avantage a manqué à Carbonel, auteur de *Brigite* et de *la Pauvre Adèle;* à Fabry Garat, dont la romance, *Nymphes, pourquoi me fuyez-vous*, annonçait le talent du genre; à Pradher, auteur de *Bouton de rose;* à Gustave Dugazon, à Zimmermann, etc., etc. Madame Duchambge réunit à la grâce de ses conceptions la facilité par laquelle on multiplie son nom; ses ouvrages ont du succès; mais ils en auraient bien davantage, si elle les chantait dans le monde, car c'est encore là une condition de la romance : les meilleures restent ignorées, si elles ne sont produites par les auteurs eux-mêmes, car chacun chante les siennes.

FÉTIS.

SUR L'OPÉRA,

Et sur le danger auquel il vient d'échapper, brochure de huit pages in-8° (1).

Au milieu des intérêts qui se croisent sur l'entreprise et la régie des théâtres, et des bruits divers auxquels les

(1) Paris, A. Pihan de la Forest, rue des Noyers, n. 37.

projets, les pourparlers et les intrigues donnent lieu, il est difficile de saisir la vérité. Il y a d'ailleurs une telle variation dans la position réelle des choses, que ce qui est vrai au moment où le journaliste écrit, cesse souvent de l'être pendant l'impression; en sorte que, malgré son desir de tenir ses lecteurs au courant des nouvelles, il lui arrive à chaque instant de l'induire en erreur. Par exemple, nous avions dit, dans le dernier numéro de la Revue, qu'il avait été question de faire administrer pour le compte de la maison du roi l'Opéra-Comique, ainsi que les autres théâtres royaux; mais la brochure que nous annonçons, et qui vient de paraître, nous fait connaître que nous étions dans l'erreur, et révèle les combinaisons d'un projet dont nous n'avions entendu parler que d'une manière vague. Nous croyons ne pouvoir mieux faire que de citer la brochure elle-même, puisque, d'après le bruit public, elle a été écrite par quelqu'un qui n'est pas étranger à la haute administration des théâtres.

« Il existe en Italie une fortune dont l'origine, la continuité et l'élévation sont également singulières. Un sieur Tartaja ou Barbaja se mit, en 1796, lors de l'entrée des Français dans Milan, au service de quelques croupiers de jeu, qui obtinrent de l'autorité militaire la permission de tenir une banque dans la *Casa Calderara*, devenue célèbre par cette destination. Cette manière de *Monsieur de la Chambre* sut mettre à profit sa situation, et parvint en peu de temps, en venant au secours des pontes maltraités par la fortune, qui pouvaient encore disposer de quelques bijoux, à gagner d'assez fortes sommes pour s'intéresser dans les affaires de ses principaux. Plus tard, il devint leur successeur et fit jouer pour son compte.

» L'appétit, comme l'on dit, vient en mangeant. Tartaja ou Barbaja, trouvant que son obscurité ne cadrait plus avec l'élévation de sa fortune, songea à se signaler dans le monde par de plus hautes spéculations, sans abandonner pourtant celle dont les canaux productifs

faisaient voguer sa barque avec tant de succès. Il prit successivement l'entreprise des théâtres des principales villes, et, suivant un usage presque généralement reçu en Italie, il établit ses pharaons et ses roulettes dans les foyers des salles, de manière à ce qu'une spéculation portant l'autre, toutes devinrent fructueuses dans les mains du Mondor transalpin.

» Cette adroite combinaison, soutenue par la faveur constante de l'aveugle déesse, a eu les résultats les plus favorables. Le sieur Tartaja ou Barbaja a fait des gains énormes. Il continue avec succès l'exploitation des principaux spectacles étrangers, et l'on se loue généralement de ses procédés.

» Une telle prospérité devait tenter des gens placés dans une position presque analogue. Il n'est point étonnant que les fermiers des jeux de Paris aient espéré les mêmes avantages des mêmes combinaisons. Ceci explique leur constance à poursuivre un projet qui, s'il sourit à leur ambition, n'en est pas moins de nature à faire gémir les amis des arts, et à porter un coup funeste à la gloire française.

» Depuis long-temps il est question d'un plan qui tendrait à réduire l'Académie royale de musique en une ferme confondue avec celle des jeux de hasard. Plusieurs tentatives des auteurs de ce projet avaient déjà été repoussées par l'autorité, lorsque la semaine dernière le bruit se répandit tout à coup que leur plan était accueilli. Mais depuis vingt-quatre heures (25 novembre), on annonce qu'ils ont échoué de nouveau, et que certain traité relatif à l'Opéra-Comique, qu'ils avaient l'intention d'envelopper dans leurs envahissemens, a déjoué entièrement et pour toujours leurs calculs et leurs espérances.

» Gloire en soit acquise à cette bienheureuse circonstance, qui préserve la grande capitale de la ruine d'une de ses merveilles. Cependant, comme une semblable idée pourrait se reproduire plus tard, il n'est point hors de

propos d'examiner la question en elle-même et d'en déduire les conséquences.

» Qu'il y ait des hommes assez possédés du besoin de s'enrichir, pour ne reculer devant aucun moyen d'y parvenir; que, n'envisageant que leur intérêt privé, ils s'aveuglent sur les résultats funestes que leurs projets doivent avoir; que, méprisant le cri public pourvu qu'ils parviennent à leurs fins, ils suivent obstinément une route sur laquelle ils sèmeront derrière eux le désordre et la confusion, cela ne se conçoit que trop aisément. Mais que l'autorité, oubliant sa haute mission, perdant son caractère conservateur du beau et de l'utile, confondant de mesquins avantages passagers avec des torts de longue durée et peut-être irréparables, se prête à des projets dévastateurs, la raison se refuse à y croire.

» Le grand Opéra est une de ces fondations qui signalent la munificence royale. La protection des Bourbons l'a constamment soutenu comme un legs du grand siècle et du grand monarque, et l'a élevé par degrés à ce haut point de perfection qui fait l'admiration et le désespoir des autres pays. Les grands États l'envient, et font d'impuissans efforts pour l'imiter de loin.

» Paris renferme plusieurs établissemens qui contribuent à attirer les étrangers dans son sein. Aucun n'exerce plus d'influence que l'Opéra sur leur résolution. Où trouveraient-ils réunis tant de charmes, de talens et de magnificence?

» L'opinion de cette influence n'a jamais été contestée. On s'est plu, dans tous les temps, à reconnaître que si le maintien de l'Opéra au degré de prospérité auquel il est parvenu, entraîne quelques sacrifices, ils sont bien rachetés par le séjour des étrangers qu'il attire et qu'il retient dans la capitale. C'est aux frontières, sur les routes, aux barrières, que se font les recettes de l'Opéra.

» Jamais, avant la révolution, il ne fut question de la mise en entreprise particulière de cette noble et utile

fondation, unique dans le monde civilisé (1). Il était réservé aux démolisseurs de 93, à cette époque de convulsion et de barbarie, de concevoir et d'exécuter cette ignoble mesure.

» Le chef du dernier gouvernement, qui avait l'instinct des grandes choses, s'empressa de rendre à l'Opéra son ancien lustre. Il appartenait au gouvernement réparateur des Bourbons d'achever, de perfectionner son ouvrage. Ils avaient, avant lui, donné naissance à cet établissement; ce n'était pas une des moindres merveilles de leurs règnes; le dernier Roi et le Roi régnant lui prodiguèrent à l'envi faveurs et protection.

» Mais quelle spéculation légitime des entrepreneurs peuvent-ils établir sur la ferme de l'Opéra? Il est reconnu que c'est tout au plus si, avec la subvention royale, la rétribution des théâtres secondaires et le produit de ses recettes, ce spectacle peut suffire à ses besoins; et ces besoins ne sont point de ceux que l'on peut réduire sans nuire à son éclat.

» Une administration sage et éclairée a déjà obtenu toutes les économies possibles, et néanmoins un nouveau système a été introduit. L'art de la scène a fait à l'Académie royale de musique des progrès analogues à l'avancement de toutes les autres connaissances humaines. L'Opéra se soutient, au milieu des améliorations du siècle, à un degré de supériorité sur les scènes étrangères, qu'aucune d'elles ne songe à lui contester: c'est l'opinion unanime des étrangers; c'est la justice que lui rend le public national.

» Et c'est devant un état de prospérité aussi évident

(1) Ici l'auteur de la brochure est dans l'erreur, car l'Opéra, tel qu'il fut fondé par l'abbé Perrin, qu'on accorda ensuite à Lully, et qui fut administré par les héritiers de ce grand musicien, a passé ensuite dans les mains de divers concessionnaires pendant presque toute la durée du dix-huitième siècle. On peut consulter à ce sujet le premier volume de la *Revue musicale*. (*Note du Rédacteur.*)

que de froids spéculateurs viennent offrir leur perfide intervention! Malheureux! expliquez-vous; que prétendez-vous? Ou vous maintiendrez le premier théâtre du monde sur le pied où vous le trouverez, et dans ce cas où seront vos bénéfices? ou vous donnerez un libre cours à votre amour du gain, et alors que deviendra cette perfection si péniblement obtenue?

» Peut-être, faut-il le dire, faites-vous fonds, pour vous enrichir, sur l'immense matériel accumulé depuis quarante ans dans les magasins de l'Opéra. Il a coûté plusieurs millions, et ne représenterait pas 300,000 fr. si on en cherchait la vente. L'administration le ménage avec la plus minutieuse réserve. Vous ne seriez point tenus à ce soin. Qu'importe à vos yeux ce que deviendrait cette propriété publique après vous? Vous useriez sans modération et sans scrupule de ces richesses; vous vivriez deux, trois, quatre ans peut-être sur ces ressources, fruits de nombreux sacrifices; et lorsque, gorgés de débris et environnés de ruines, vous songeriez à laisser une entreprise devenue improductive, vous légueriez à l'Etat le soin d'effacer les traces de votre lugubre exploitation.

» Et ces artistes, dont nul Etat, nulle capitale n'offre une réunion aussi brillante, dont un seul suffit pour embellir et faire prospérer les théâtres étrangers qui en invoquent la présence, pourraient-ils rester indifférens à votre invasion dans le temple que leur éleva la munificence royale? Le bruit seul de votre tentative a suffi pour les alarmer. Ils ne parlent que de s'éloigner, et d'accepter des offres que la protection assurée du monarque suffisait pour leur faire rejeter.

» L'Académie royale de musique ne pourrait que déchoir dans des mains mercenaires; un auguste patronage est nécessaire au maintien de ses prospérités. Un grand roi l'institua; son digne petit-fils ne répudiera point cet héritage. Le règne de Charles X brille du plus vif éclat; les arts s'efforcent à l'envi de l'embellir;

leur sanctuaire serait-il déshérité de cette précieuse prérogative? »

Tel est le contenu de la brochure qui a dû son origine à de nouvelles intrigues relatives à l'Opéra. Il eût été possible de donner des raisons plus fortes pour démontrer le danger de mettre l'Opéra entre les mains de ceux qui voulaient s'en emparer. Cette question avait été traitée à fond dans un article de la *Revue musicale*, il y a environ dix-huit mois; mais la censure s'en effaroucha, et le supprima. Si, comme on l'assure, un pamphlet est publié pour la défense du système des spéculateurs, nous publierons cet article qui est de nature à ne pas plaire à ces messieurs, et qui est décisif.

CORRESPONDANCE.

Besançon, 24 novembre 1828.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

Je lis dans votre estimable journal, n° 17, l'annonce d'un instrument nouveau, inventé par M. Lacroix Salmon, et qu'il nomme *guitharpe*. J'ai l'honneur de vous faire connaître que je suis en instance auprès du Gouvernement, depuis le mois d'août dernier, pour l'obtention d'un brevet d'invention pour un instrument que je nomme *harpo-lyre*, et qui, d'après la conformité de nom, pourrait avoir quelque rapport avec l'instrument de

M. Lacroix Salmon. L'harpo-lyre est le fruit de longues années de recherches ; et c'est pour éviter tout soupçon de plagiat, que je prends la liberté de vous prier d'insérer ma lettre dans *la Revue*. Je m'occupe en ce moment de la méthode de mon instrument (qui n'est qu'une guitare très-perfectionnée), avec lequel on pourra jouer toute musique composée pour la guitare, et qui offrira de plus des effets nouveaux dans ses accessoires, et surtout des sons infiniment supérieurs en intensité et qualité.

L'amour que vous professez pour les arts, et la protection que vous accordez dans votre intéressant journal aux artistes, me fait espérer qne vous accueillerez ma demande, ainsi que la description détaillée de mon instrument, que j'aurai l'honneur de vous soumettre lorsque j'aurai reçu mon brevet.

Veuillez agréer les sentimens d'estime avec lesquels j'ai l'honneur d'être votre très-humble serviteur,

SALOMON,

Professeur de guitare et de chant, rue du Perron, n. 1, à Besançon.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'Exil de Rochester *ou* la Taverne, *opéra-comique en un acte, paroles de MM. Moreau et Dumolard, musique de M. Raphael Russo.*

Au nombre des opéras comiques qu'on représente chaque jour au théâtre Feydeau, il en est un bon nombre

qui pourraient passer pour de simples vaudevilles : néanmoins ils ont eu du succès dans la nouveauté, parce que le public n'était pas assez musicien pour comprendre que de pareils ouvrages lui conviennent peu. On peut donc s'étonner de l'accueil défavorable que ce même public a toujours fait aux véritables vaudevilles qu'on a essayé de transporter de la rue de Chartres ou des Variétés au théâtre Feydeau ; car je ne sais si l'on pourrait citer une seule de ces pièces qui ait survécu aux trois ou quatre premières représentations. Il était réservé à MM. Moreau et Dumolard de changer cet usage malencontreux : leur *Exil de Rochester* a réussi complétement sous la nouvelle forme qu'ils viennent de lui donner, après avoir eu cent ou cent cinquante représentations au théâtre du Vaudeville.

Je viens de parler de la forme nouvelle de l'*Exil de Rochester;* toutefois, il n'y a de nouveauté que pour le public, car il y a déjà long-temps que les auteurs l'ont arrangé en opéra-comique, bien qu'ils aient attendu jusqu'à ce jour pour la représentation de leur ouvrage. Je me souviens d'avoir été chargé d'examiner la musique que Herdliska, ancien accompagnateur de Feydeau, mort à Bordeaux il y a quelques années, y avait adaptée. Cette musique n'était pas bonne, et je conseillai de ne pas en essayer, persuadé qu'elle n'aurait point de succès. C'est à ce conseil qu'on doit la musique que M. Russo vient de nous faire entendre.

L'Exil de Rochester a eu tant de spectateurs au théâtre du Vaudeville, que je crois inutile d'en donner l'analyse. Tout le monde sait que, dans cette pièce, Rochester et son ami le comte de Dorsey, exilés par le prince régent d'Angleterre, ont trouvé moyen de rester à Londres en se faisant maîtres de taverne; que le prince, venu dans cette taverne en partie fine, est arrêté lui-même par un constable imbécille, et ne peut recouvrer sa liberté sans éclat scandaleux, qu'en présentant un écrit signé de sa main qui accorde la grâce des exilés. Ce sujet est suffisant pour un opéra-comique : cependant sa disposition actuelle laisse peut-être apercevoir un peu trop son ori-

gine. Si les auteurs avaient voulu travailler originairement pour la musique, il est certains détails qu'ils auraient sacrifiés pour lui faire une part plus large. M. Russo, musicien, né en Italie, et accoutumé à voir tenir la première place à la musique dans un opéra, n'a pu renoncer à ses habitudes. Sans trop s'inquiéter de ce qui pourrait en résulter pour l'effet général de la pièce, il a voulu donner carrière à son talent, et conserver à ses morceaux des proportions musicales un peu plus développées que ne le comportaient les situations. Il en résulte un peu de lenteur et de froid dans la marche de la pièce; mais on ne peut en faire un crime à un compositeur étranger qui n'est point encore initié à nos usages dramatiques.

Au lieu de faire une mauvaise chicane sur ce fait à M. Russo, j'aime mieux lui déclarer tout de suite que, malgré certains défauts dont je parlerai tout à l'heure, il y a du mérite dans sa musique. La première chose que je trouve à y louer, c'est qu'elle n'est point commune: on y reconnaît bien quelques réminiscences; mais elles sont prises dans de certaines formes de convention et d'effet, telles que des formules de modulations, des *crescendo*, enfin de ces choses qu'en Italie on considère comme le bagage commun des compositeurs. Il est facile de voir en outre que M. Russo connaît l'art du chant, car sa musique est favorable aux voix, bien qu'on y aperçoive quelques embarras dans la disposition des paroles. Son instrumentation mérite des éloges; elle a de l'effet et de l'éclat, sans nuire aux chanteurs, et l'on y trouve même des combinaisons nouvelles fort bien imaginées. M. Russo a aussi des habitudes harmoniques qui lui sont particulières: par exemple, il fait souvent usage d'une suspension de cadence par la quarte et sixte, qui est un heureux emploi d'un accord défectueux.

Après avoir rendu justice aux qualités que j'ai remarquées dans la musique de *l'Exil de Rochester*, je dois dire quels sont les défauts qui m'ont paru nuire à son effet. Sans revenir sur celui, qui n'est qu'accidentel, d'avoir trop développé certaines situations qui exigeaient de la rapidité, je dirai à M. Russo que j'ai été frappé du dé-

faut d'unité qui règne dans ses idées. Il trouve quelquefois de jolis cantilènes qu'il laisse à peine le temps d'entendre, tant il se presse à présenter une autre phrase qui n'a que peu ou point d'analogie avec la première. Ce défaut est essentiel, car plus une phrase est jolie, plus elle a besoin d'être entendue; et son retour périodique est un art dont les compatriotes de M. Russo, et particulièrement Paësiello et Cimarosa, ont tiré les plus heureux effets. Par suite de la crainte d'être monotone, qui semble le préoccuper, il tombe précisément dans le défaut qu'il veut éviter, en multipliant à l'excès les modulations. Il n'a point remarqué que ce voyage continuel d'un ton dans un autre inquiète l'oreille de l'auditeur, et l'empêche de saisir l'ensemble d'un morceau. Rossini, si riche de modulations, se garde bien d'en faire usage dans les chants suaves et calmes; il les conserve pour les cadences ou les transitions de mouvement. M. Russo a dû remarquer que la multiplicité des modulations qu'il a employées dans certains morceaux ne lui a pas laissé le temps de raffermir le ton principal dans le mouvement final. Je lui citerai pour exemple le duo chanté par mesdames Rigaut et Pradher, qui finit en quelque sorte sans qu'on s'y attende. Il se peut toutefois que ce duo ait perdu sa queue à la bataille, comme cela arrive souvent à l'Opéra-Comique, terre classique des coupures.

J'ai parlé de quelques réminiscences, et ne me suis pas montré fort difficile sur ce point; cependant il en est deux sur lesquelles je ne puis transiger. L'une se trouve dans le quatuor chanté par MM. Lemonnier, Boulard, mesdames Rigaut et Pradher. Au mouvement lent de ce morceau, le trait de basse que chante Boulard a une analogie frappante avec celui d'Orbassan dans le finale de *Tancredi*, et cette similitude suffit pour donner à ce passage toute la physionomie du morceau rossinien. L'autre est encore plus sensible: elle se trouve dans le morceau d'ensemble qui précède le chœur final. Le commencement du dernier allegro de ce morceau est exactement celui du fameux sextuor de *Don Juan* de Mozart, et le trait revient deux fois comme dans ce chef-d'œuvre.

Il y a aussi dans ce même morceau une autre ressemblance : c'est une modulation qui est la copie de celle que Rossini a employée avec tant de bonheur à la fin du quatuor de *Bianca e Faliero*. On voit que M. Russo choisit bien les modèles ; mais il n'y a jamais d'avantage à être copiste.

En somme, et nonobstant les observations critiques que je viens de faire, il y a assez de mérite dans la musique de *l'Exil de Rochester* pour qu'on puisse prédire à M. Russo qu'il sera un compositeur distingué, s'il est encore dans l'âge des progrès ; ce que j'ignore, n'ayant pas l'avantage de le connaître.

La pièce a été jouée avec ensemble par Lemonnier, Boulard, Huet, Féréol, mesdames Rigaut et Pradher. Sous le rapport du chant, madame Rigaut et Boulard sont ceux qui ont le plus d'occasions de briller. Boulard fait des progrès. Madame Rigaut a généralement bien chanté : cependant j'ai remarqué dans le rondo qu'elle chante au commencement de la pièce, certain *lapsus gutturis* qui lui arrive quelquefois depuis peu de temps, et qui lui était inconnu autrefois. FÉTIS.

— M. Massimino a ouvert ses cours de musique dimanche par une séance publique.

Il avait réuni une assemblée digne d'apprécier le mérite de sa méthode, et a prononcé devant elle un discours sur son système d'enseignement, après lequel il a passé en revue sur un grand tableau tous les procédés dont il fait usage pour l'instruction des élèves.

M. Massimino publie dans ce moment un nouveau traité d'enseignement musical, fait d'après toutes les améliorations qui lui ont été indiquées par une longue pratique. Nous rendrons compte de cet ouvrage ; mais nous ne terminerons pas cet article sans témoigner à M. Massimino la même satisfaction que lui a manifestée l'auditoire qui assistait à sa séance, pour l'exposition qu'il a faite de ses ingénieux procédés.

Le concert a bien terminé cette séance intéressante.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Brême. L'organisation de l'Opéra a été satisfaisante cette année, tant par le choix des ouvrages qui ont été représentés, que par celui des acteurs. Mademoiselle Stolberg, jeune cantatrice qui débuta heureusement au printemps, s'est maintenue dans la faveur du public. Mademoiselle Meta-Buscher, née à Brême, et élève de M. Riem, membre de l'Académie de chant, a obtenu beaucoup de succès lors de sa première apparition sur la scène, au mois de juillet dernier. Quelques dévots, sans en avoir le droit, avaient voulu s'opposer à ce que cette jeune personne s'adonnât à la carrière dramatique, et alléguaient contre son penchant pour la profession qu'elle embrassait, leurs scrupules religieux : l'entrepreneur du théâtre s'est vengé des tracasseries qu'ils lui ont faites à ce sujet, en faisant représenter *Tartufe*, qui était une nouveauté pour les habitans de cette ville, et qui a rempli la salle d'un concours immense de spectateurs. Ce fut par le rôle d'Agathe des *Freischütz* que mademoiselle Buscher débuta; les autres ouvrages où elle s'est fait entendre sont : *Oberon* de Weber, et *les Nozze di Figaro*. Madame Kraus-Wranitzky, qui se distingue par une grande facilité de vocalisation, a chanté avec le plus heureux succès dans *la Dame blanche* et dans *le Barbier de Séville*. Cette dame, ayant terminé le cours de ses représentations, est partie pour Vienne, où elle est engagée. Madame Rolland, précédemment attachée au théâtre de Cassel, a fait plaisir, par l'agilité de sa voix et la suavité de son chant, dans *la Molinara*, *le Barbier*, *le Sacrifice interrompu* et *Fernand Cortez*. Mais parmi toutes les cantatrices qui ont brillé sur le théâtre de

Brême dans le cours de l'été, mademoiselle Jungblum a été la plus heureuse. Après la représentation de *Tancredi*, qu'elle avait choisi pour son bénéfice, et qui lui avait procuré de vifs applaudissemens, une partie des spectateurs se rendit dans la même nuit sous les fenêtres de son appartement, et lui donna une sérénade. Une maladie sérieuse l'éloigna ensuite de la scène; mais ayant reparu avec éclat dans quelques opéras, elle y charma de nouveau tous les amateurs. L'Académie de chant lui a donné une fête champêtre, le jour anniversaire de sa naissance, avec un concert en plein air, qui a été dirigé par M. Riem.

Magdebourg. Les partitions les plus remarquables qui ont été mises en scène à la fin de l'été sont : *Cosi fan tutte*, de Mozart; *Fiorella* et *le Concert à la cour*, d'Auber; *le Vampire*, de Marschner, et *Marie*, d'Hérold. « *Le Vampire*, dit le rédacteur de la *Gazette musicale* » *de Léipsick*, est certainement un des phénomènes les » plus mémorables de la musique dramatique des temps » modernes; mais il reste à examiner si, malgré le mé- » rite d'une semblable partition, l'art peut s'en réjouir, » la musique y étant en quelque sorte *excentrique* à la » poésie dramatique. L'horreur du sujet, qui peut plaire » dans un roman, inspire le dégoût au théâtre. La statue » du commandeur, dans *Don Juan*, est la limite de l'art; » le sabbat de *Freischütz* va au-delà; mais *le Vampire* est » pire encore. Abstraction faite de ce défaut, on ne peut » nier que la musique ne soit une œuvre de génie; elle » ne mérite point le reproche qu'on lui a fait d'être une » imitation du *Freischütz.* » Les morceaux les plus beaux et les plus originaux de l'ouvrage sont le chœurs des sorcières au premier acte, et le chœur avec quatuor dithyrambique du second.

Trieste. *I Crociati in Tolemaide*, opéra nouveau de Pacini, a été joué avec succès le 13 novembre. Dès que nous aurons reçu des détails sur cette partition, nous nous empresserons de les communiquer à nos lecteurs.

Milan. Les habitués du théâtre de *la Scala* atten-

daient avec impatience l'opéra nouveau de Coccia, *l'Orfano della Selva ;* enfin cet ouvrage a paru sur la scène le 15 novembre, et a été accueilli par des applaudissemens unanimes. Le sujet n'est autre que *le Colporteur* de M. Planard, traduit et arrangé pour la scène italienne, par Gaetano Rossi.

Le compositeur n'a point écrit d'ouverture. Soit que le temps lui ait manqué, soit pour tout autre motif, il a commencé son ouvrage par un prélude qui se lie avec l'introduction ; morceau rempli d'effet et d'expression dramatique. Cette introduction est suivie d'un air d'*Alexis*, qui a été fort bien chanté par madame Ungher. La première partie d'un duo chanté par le colporteur Birbof (Lablache) et Coli, a fait naître le plus vif enthousiasme; malheureusement, la stretta de ce morceau est froide, et a détruit en partie l'effet du commencement. Il n'en a point été de même de la cavatine de *Mina*, supérieurement chantée par madame Méric-Lalande. Cette cavatine, qui est précédée d'un chœur de femmes sur ces paroles : *È il ciel sereno e placido,* a pour motif un songe dont Mina fait le récit à ses compagnes; elle est bien coupée, et se termine d'une manière brillante par la cabalette : *Oh che palpiti soavi!* On donne beaucoup d'éloges au trio qui succède à cet air, entre Alexis, Mina et Koli. Le poète italien a jugé à propos de changer la disposition du finale du premier acte, en y introduisant la scène de la loterie du second. Nous croyons devoir donner ici la traduction de l'analyse qu'un amateur instruit a faite de ce morceau capital.

« Un chœur de soldats et de paysans qui s'apprêtent » pour une fête, supérieurement traité, commence ce » finale. Le chant de Birbof, lorsqu'il se montre avec » ses marchandises, est beau; l'effet du chœur qui l'in» terrompt est vraiment étonnant; la conjuration ma» gique est pleine de force : mais le morceau le plus re» marquable de l'opéra est le suivant, traité en canon à » trois voix, où le sujet est proposé par le soprano, ré» solu par le contralto et ensuite par le ténore, et passe » ensuite dans un ensemble à huit parties réelles. Cha-

» cun sait combien il est facile de tomber dans la séche-
» resse et le style scolastique dans des recherches de ce
» genre; mais le compositeur a su éviter cet écueil par
» une cantilène si heureusement imaginée, que le public
» est resté dans l'extase, de la facilité, de la beauté et de
» l'harmonie qui brillent dans le canon. Il n'y a point
» d'éloges suffisans pour cette partie, dont l'effet est tel
» qu'il semblait impossible que la stretta n'en fût pas
» éclipsée: néanmoins Coccia n'a point été au-dessous
» de lui-même dans celle-ci. Le dernier mouvement à
» trois temps *staccato* y forme un nouvel enchantement,
» et anime admirablement une cantilène amoureuse en-
» tre Mina et Alexis. C'est au mérite immense d'un pareil
» finale qu'il faut attribuer les applaudissemens unani-
» mes qui ont appelé sur la scène, à la fin du premier
» acte, le compositeur et les chanteurs. »

Au second acte, un trio pour ténore et deux basses n'a pas eu moins d'effet que le finale précédent. Ce morceau est coupé à trois mouvemens. Le premier est un canon *andante,* le second un allegro, et le troisième un allegro brillant. Il a été chanté parfaitement par Lablache, Winter et Biondini. Le duo suivant, entre Mina et Birbof, continuellement interrompu par les exclamations de plaisir du parterre, ne renferme pas moins de beautés que les morceaux précédens. L'imperfection de l'exécution d'un chœur de soldats n'a pas permis au public de le goûter autant que le reste. Le quintetto suivant n'a produit également que peu d'effet, quoique l'adagio *di speranza.... di contento....* soit d'un bon style. Après quelques autres morceaux moins importans, l'opéra se termine par un rondo brillant, qui a été chanté de la manière la plus remarquable par madame Méric-Lalande.

Le succès de la première représentation s'est confirmé à la seconde, et tout annonce que cette nouvelle production de Coccia aura un cours de représentations suivi et productif pour l'entreprise. C'est du moins ce qu'on peut conclure des détails qu'on en donne, en laissant à part les exagérations italiennes.

Les décorations de l'*Orfano della Selva* ont été peintes par Sanquirico; elles sont, dit-on, du plus bel effet.

— M. Laporte, entrepreneur de l'opéra italien à Londres, vient de passer quelques jours à Milan, où il a engagé madame Méric-Lalande pour trois années, à compter de l'expiration de son traité avec Barbaja.

ANNONCES.

Rondo pastoral pour le piano, composé et dédié à madame Dolly Jacqmin, par Ch. Chaulieu, op. 62. Prix : 3 fr.

— *Trio pour piano, hautbois ou violon et violoncelle*, sur des motifs de *Moïse* de Rossini, composé et dédié à Son Excellence monseigneur le duc de Damas, par Ch. Baudiot et C. Vogt. Prix : 7 fr. 50 cent.

— *Le Voyageur et l'Echo*, chanson dialoguée de M. E. Scribe, dédiée à M. de Mersanne, par F. Berton. Prix : 2 fr.

— *La Comète de* 1832, chanson dédiée à mademoiselle Adrienne Desperrières, par M. le vicomte de Toustain-Dumanoir, musique de M. T. R. Poisson. Prix : 2 fr.

— *Le Ménétrier*, chansonnette dédiée à madame J. Duvivier, paroles de M. N. Landais, musique de M. Jules Piccinni.

— *Le Conseil*, romance, paroles de M. Perennès, mise en musique, et dédiée à mademoiselle Fortunata Marioni, par F. Massini, professeur de chant.

— *Il Pirata*, opera seria, musica del signor maestro Vincenzo Bellini, ridotta per il piano forte.

N° 2. *Parlarti ancor per poco*, quintetto. Prix : 3 fr. 75 c. Ce morceau est d'un fort bon style, et annonce un compositeur de talent.

N° 4. *Eccomi a te Gualtiero*, duetto e terzetto per basso, soprano e tenore. Prix : 5 fr.

N. 5. *Lo Sognai ferito e sangue*, recitativo e gavatina per voce di soprano. Prix : 5 fr.

N° 6. *Tu Vedrai la sventurata*, scena ed aria per voce di tenore. Prix : 4 fr. 50 cent.

N° 7. *Duca, Arresta!* recitativo e duetto, per soprano e basso. Prix : 5 fr.

Toutes ces nouveautés viennent de paraître chez Launer, successeur de Carli, premier éditeur de la collection complète des opéras de Rossini, boulevard Monmartre, n. 14.

— *Premier Duo pour harpe et piano*, dédié à son ami Gabriel Foignet, et composé par C.-L. Rhein, op. 33. Prix : 7 fr. 50 c.

Paris, Zetter et compagnie, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

Ce morceau, dont le thême est une marche de Paër, est brillant et renferme des variations charmantes qui obtiennent beaucoup de succès dans les salons.

— *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique*, par Frédéric Massimino, de Turin, 1re, 2e et 3e périodes d'instruction, travail gradué sur toutes les difficultés de la musique, accompagné d'exercices et de leçons de chant pour servir de dictée aux élèves. Démonstrations analytiques sur la partie théorique de l'art, et sur les marches mélodiques.

Ouvrage destiné à l'enseignement des élèves de la Maison royale de la Légion-d'Honneur, à St.-Denis. Prix : 30 fr.

Paris, chez l'auteur, rue St.-Marc, n° 10.

La méthode dont il est ici question, est la même que M. Massimino développe dans ses cours, et qui lui sert pour l'application de ses procédés d'enseignement. De nouvelles recherches lui ont fait découvrir des perfectionnemens par lesquels il a obtenu les plus heureux résultats dans la Maison royale de la Légion-d'Honneur à Saint-Denis.

VARIÉTÉS.

ANECDOTES SUR QUELQUES MUSICIENS.

La biographie des artistes ne se compose guères que de détails sur leur talent, car leur influence sur l'art qu'ils cultivent, et les obstacles qu'ils ont à vaincre pour fonder leur réputation, sont à peu près les seuls événemens qu'on juge dignes d'être recueillis. Cependant il y a dans leur manière d'être quelque chose d'original et d'indépendant qui leur fournit une foule de saillies piquantes, de naïvetés ou de mots spirituels, dont on pourrait faire un livre amusant. Le public ne voit les peintres que dans les galeries, ne juge les auteurs qu'au théâtre, n'entend les instrumentistes ou les chanteurs qu'au concert; mais l'organisation qui a produit ces résultats lui est inconnue, parce qu'elle ne se manifeste que dans l'intimité. C'est là qu'il est intéressant d'observer les artistes, soit pour découvrir l'analogie de leur caractère personnel avec celui de leur talent, soit pour en constater les anomalies.

Une excessive sensibilité d'amour-propre est en général la base de leur caractère comme de leur talent; mais chez les uns elle se manifeste par l'extérieur d'une vanité naïve ou ridicule; les autres la cachent sous une apparence d'humilité ou de modestie. Ces nuances diverses sont le résultat de la trempe plus ou moins fine de leur esprit, ou du plus ou moins d'habitude de vivre dans le monde. De quelque manière qu'ils soient organisés, leur conversation, leurs singularités, leurs boutades annoncent une âme généreuse et beaucoup de penchant à

la bienveillance, pourvu que leur intérêt le plus cher, l'amour-propre, ne soit pas compromis. Se liant avec une extrême facilité, confians jusqu'à l'enfantillage, ils prodiguent étourdiment leur amitié ou du moins le titre d'ami; mais, par compensation, ils oublient facilement les objets de leur affection, ou plutôt les négligent. Je dis qu'ils les négligent plutôt qu'ils ne les oublient: ce qui le prouve, c'est qu'au moment où l'on se croit brouillé avec eux, on les voit revenir après une longue absence, comme si l'on s'était vu la veille. Quoiqu'ils soient exposés à se faire beaucoup d'ennemis, ils ont besoin de se croire amis de tout le monde. Cette illusion est en eux compagne de beaucoup d'autres, car l'illusion et l'enthousiasme sont les principaux ressorts de leur génie: il n'y a que peu d'exceptions à cette règle générale. Elle est vraie surtout pour les musiciens dont l'art est à la fois plus vague et plus passionné que les autres arts.

Les anecdotes recueillies par les personnes qui ont vécu avec cette classe d'artistes, me semblent propres à en donner une idée exacte. J'en vais rapporter quelques-unes que je prends au hasard, et que j'emprunte particulièrement au spirituel auteur des *Mémoires sur Joséphine, ses contemporains, la cour de Navarre et de la Malmaison* (1), lequel a été lié d'amitié avec plusieurs musiciens célèbres.

Jarnowick.

Jarnowick, homme d'esprit et violoniste agréable, était, dans toute sa conduite, d'une originalité qui approchait de la bizarrerie. On cite de lui mille traits de singularité, parmi lesquels je choisis les suivans:

Durant son séjour à Paris, il était un jour chez Bailleux, marchand de musique, où il cassa par mégarde un carreau de vitre. *Qui casse les verres les paye*, dit Bailleux. C'est juste, lui répondit Jarnowick; et il lui

(1) Paris, Ladvocat, 1828. 2 vol. in-8°.

présente un écu; mais Bailleux n'avait pas de monnaie pour lui rendre. « Qu'à cela ne tienne, dit Jarnowick; » combien coûte le carreau?—Trente sous. —Eh bien! » nous voilà quitte; » et il casse un second carreau.

A Londres, il donnait un concert (vraisemblablement dans un salon où l'on prenait du thé); la salle était pleine; il commença son concerto, et voyant que les chuchoteries continuaient, que le bruit des cuillères et des tasses ne finissait pas, il se retourne du côté de l'orchestre, et dit tout haut: « Arrrêtez-vous, mes amis, » ces gens-là ne comprennent rien aux arts. Je vais leur » donner quelque chose de très-analogue à leur goût; ce » sera toujours assez bon pour *des buveurs d'eau chaude;* » et il joue immédiatement *J'ai du bon tabac*. Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'il fut couvert d'applaudissemens, que le second morceau fut fort bien écouté, et que les tasses de thé ne circulèrent que lorsqu'il eut fini.

Sa vanité était excessive, et ce défaut s'était augmenté par les succès de vogue qu'il obtint autant par son jeu élégant que par ses compositions agréables et faciles. Mais l'apparition de Viotti dans le monde musical, vint troubler les succès qu'il avait obtenus jusques-là. Il était à Berlin lorsque ce grand artiste y arriva avec son maître Pugnani. Il y eut un concert chez le prince-royal de Prusse: Jarnowick et Viotti s'y trouvèrent en présence pour la première fois. Viotti exécuta un concerto qu'il venait d'achever, sans préparation, sans répétition, et après avoir passé la journée à copier les parties d'orchestre. Il fut au-dessous de lui-même. Jarnowick s'en aperçut, et se confondit en éloges ironiques. Mais Viotti fut vengé à l'instant même; car Jarnowick resta court au milieu d'un de ses rondos les plus connus, et l'artiste outragé alla sur-le-champ exprimer à son rival sa profonde admiration. Ce persiflage, qui était étranger au caractère bon et sensible de Viotti, n'était ici qu'une juste représaille.

Ce grand violoniste semblait destiné à poursuivre partout Jarnowick, car il vint peu de temps après

à Paris, où il l'écrasa du poids de sa supériorité, et plus tard il se retrouvèrent encore à Londres. Quand ils se revirent dans cette ville, ils gardèrent d'abord un silence froid et composé; mais bientôt Jarnowick, confiant dans ses forces, aborda Viotti brusquement, et lui dit : « Il y a long-temps que je vous en » veux; vidons la querelle; apportons nos violons, et » voyons enfin qui de nous deux sera César ou Pom- » pée. » Le cartel fut accepté, et Jarnowick fut véritablement le Pompée de cette nouvelle Pharsale; mais il ne perdit pas courage; avec ce ton gascon qui lui était familier, il s'écria : « Ma foi, mon cher Viotti, il faut » avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer » du violon! (1) » Ses bizarreries ne furent point favorables à sa fortune : la plupart de ses amis s'éloignèrent de lui, et les dernières années de sa vie furent loin d'être heureuses.

Steibelt.

A voir le dédain qu'on affecte maintenant pour la musique de Steibelt, on ne se douterait guères du succès prodigieux qu'elle eut pendant quinze ou vingt ans, succès mérité par une qualité rare et précieuse, le génie qui brille à chaque page. A la vérité, de grands défauts s'y font remarquer. Son style est diffus; on y trouve des répétitions continuelles et fastidieuses; ses traits ont tous la même physionomie, et le doigté en est très-défectueux; mais la passion, la fantaisie, l'individualité s'y trouvent à chaque instant. Ses débuts de pièces ont tous de la fougue, du charme ou de la majesté; ses chants ont toujours quelque chose de tendre, d'élégant et de persuasif; ses idées ont peu de liaison, mais elles sont abondantes. Enfin, sa musique manque de plan, et ressemble trop à de l'improvisation; mais on y trouve partout un homme inspiré, qui n'écrit point à froid. Dans

(1) Voyez l'article *Viotti*, par M. Miel, dans la *Biographie universelle*.

les éloges que je lui donne ici, j'excepte ses derniers ouvrages, indignes de sa plume et de sa réputation. L'état de gêne et de discrédit où sa mauvaise conduite l'avait fait tomber, ne lui laissait plus le temps de soigner ce qu'il écrivait pour les marchands de musique. Il quitta alors le genre de la sonate et du concerto, qui avait fait sa gloire, pour des bagatelles qui ne lui coûtaient aucune peine, et qu'il se donnait à peine le temps d'écrire. C'est de cette dernière époque de sa carrière que date le présent funeste qu'il nous a fait de la fantaisie sur des thèmes choisis, dont il fut l'inventeur, et qui a perdu la musique de piano. Ce n'est pas qu'il eût moins de génie, car il a écrit depuis lors en Russie une *Cendrillon* que l'on dit égale en beautés à son opéra de *Roméo et Juliette :* le besoin seul l'obligeait à composer ces ouvrages éphémères qu'il méprisait lui-même.

Comme exécutant, il méritait une part égale de reproches et d'éloges. Dépourvu de toute instruction méthodique sur le mécanisme de son instrument, il avait un doigté fort incorrect, parce qu'il n'était élève que de lui-même. L'art d'attaquer la touche pour tirer du piano la meilleure qualité de son possible, lui était inconnu; mais à ces défauts près, c'était un pianiste remarquable par l'art d'émouvoir et d'entraîner l'auditoire. Sa manière ne ressemblait à aucune autre, parce qu'il ne s'était jamais donné la peine d'en étudier une. Tout était chez lui d'instinct, d'inspiration : aussi n'était-il pas supportable lorsqu'il était mal disposé; mais dès qu'il se sentait en verve, nul n'avait plus que lui le talent d'intéresser pendant des heures entières. C'était un feu, une âme, un mordant dont il y a peu d'exemples. Il passait pour jouer des difficultés excessives. Aujourd'hui tous ses tours de force paraîtraient des enfantillages à nos virtuoses; mais il serait à desirer qu'on eût quelques-unes de ses qualités, qualités données par la nature, et qui distinguent le grand artiste de l'homme simplement habile.

Les caprices de la conduite de Steibelt ressemblaient

à ceux de sa musique et de son jeu. Une anecdote, que j'emprunte à l'auteur des *Mémoires sur Joséphine*, le fera bien connaître sous ce rapport ; la voici :

« Une de mes amies, fort en état de le juger, puisqu'elle » était sa meilleure élève, me parlait si souvent de ce » talent extraordinaire, que j'avais une envie démesurée » de savoir si elle n'exagérait pas. Steibelt était si capri- » cieux, si fantasque, qu'il avait promis vingt fois de » venir à des soirées arrangées pour lui, et que vingt » fois il avait manqué à sa parole, comme c'était son » usage. Enfin, madame Schérer, femme du banquier, » avec laquelle ma mère était liée, l'engagea d'une ma- » nière si pressante à dîner en petit comité, pour faire » de la musique ensuite, qu'il accepta. Il donna la liste » des personnes qu'il daignait admettre à cette solennité ; » et, au jour fixé, il fut exact, chose fort rare pour lui.

» Pendant tout le dîner, Steibelt fut gai, aimable, et » parla du plaisir qu'il aurait à se faire entendre. Au mo- » ment où il allait se mettre au piano, on annonce ma- » dame de B...., grande, droite et vieille femme qui avait » eu dans sa jeunesse une réputation de beauté tout-à- » fait établie : on pouvait s'en douter encore à l'attitude » de dignité qu'elle avait conservée comme preuve d'une » supériorité reconnue. Il ne restait plus sur son visage » qu'un pied de blanc recouvert d'autant de rouge. Elle » était en grand deuil, ce qui faisait encore ressortir l'é- » clat singulier de ce teint factice. Tous ses mouvemens » étaient composés, raides et apprêtés. Cette majestueuse » personne s'assit dans une bergère près de la cheminée, » et, sachant que Steibelt devait jouer, elle resta. Il avait » quitté le piano, s'en tenait éloigné, et sa figure rem- » brunie me prouva qu'il n'était plus dans les mêmes » dispositions. M. Schérer, devinant ce qui allait se pas- » ser, s'approcha de lui, et lui demanda de prendre la » place qu'il occupait si bien. — Cela ne se peut plus, » Monsieur. — Comment donc? mais tout à l'heure vous » vous disiez en train. — Sans doute; mais je ne suis pas » habitué à faire de la musique pour des tableaux de fa-

» mille. Tant que celui-là, ajouta-t-il, en montrant ma-
» dame de B...., sera dans votre salon, mes doigts res-
» teront glacés. Que la *dame noire* parte, et je ferai tout
» ce qui pourra être agréable. — En vérité, Steibelt,
» vous m'affligez. Cette dame noire est une personne
» très-estimable, amie de ma femme. Elle est venue par
» hasard; mais à présent qu'elle sait que vous de-
» vez jouer, bien certainement elle restera. — Tant
» pis pour elle et pour nous; car, je vous le répète,
» Monsieur, je ne jouerai que lorsqu'elle n'y sera plus.

» Il fut impossible de lui faire changer d'avis, malgré
» les prières de toutes les femmes de la société, qui, les
» unes après les autres, furent le supplier d'être plus
» traitable. La sérieuse madame de B...., parlant peu, ne
» questionant jamais, s'aperçut bien qu'il y avait un peu
» d'agitation dans le cercle; mais elle se contenta de ce
» qu'on lui dit que Steibelt était souffrant : elle le crut.
» On espérait qu'elle continuerait le cours de ses visites;
» mais elle avait renvoyé ses chevaux, et ne les avait de-
» mandés qu'à minuit : il fallut se soumettre. On lui pro-
» posa un wisk, qu'elle accepta, et l'on établit une *ma-
» cédoine*, pour que Steibelt, retenu par la gaîté des
» jeunes personnes, reprît la sienne, et consentît au vœu
» général. Tout fut inutile : il rit, joua au vingt-un,
» makao, etc.; mais il persista dans son entêtement.

» Enfin, à onze heures et demie, on vint annoncer
» que la voiture de madame de B.... était arrivée. Le
» *robber* heureusement finissait. Elle prit lentement son
» schall, salua méthodiquement, baisa au front la fille
» de la maison, et sortit à pas comptés de ce salon où
» elle était entrée si mal à propos. A peine était-elle
» dans l'antichambre, que Steibelt préludait déjà. A
» trois heures du matin, il jouait encore, et tout le
» monde avait oublié qu'il fût temps de se retirer. »

Dusseck.

On ne peut rien imaginer de plus dissemblable que Dusseck et Steibelt, soit sous le rapport du talent, soit sous celui du caractère. Loin d'être brusque, fantasque et même grossier, comme l'était quelquefois Steibelt, Dusseck était d'une humeur égale et facile, aimable, plein de bienveillance pour tous les artistes, et même pour ses rivaux. Doué de beaucoup d'esprit, ayant de l'instruction, et possédant le ton de la bonne compagnie, il était recherché avec empressement, non-seulement à cause de son talent, mais pour sa personne. Il avait été fort bel homme dans sa jeunesse, et avait eu des succès près des femmes les plus distinguées. Parmi ses bonnes fortunes, la plus singulière était son aventure avec la sœur du roi de Danemarck, qui l'avait fait enlever, et qui vécut avec lui dans une maison de campagne près de Hambourg.

Le seul trait de ressemblance qu'il eût avec Steibelt, était une incurie complète pour ses affaires; mais il y avait entre eux cette différence que le besoin d'argent ne changea jamais rien à la conduite honorable de Dusseck. Ses torts n'étaient relatifs qu'à lui. N'ayant aucune idée d'économie, il ignorait la valeur de l'argent; et sa prévoyance n'allait jamais au-delà du leudemain. D'ailleurs généreux, bienfaisant, il obligeait de sa bourse tous ceux qui s'adressaient à lui. Cette facilité l'obligeait lui-même quelquefois à avoir recours à celle de ses amis; mais c'était avec la même candeur qu'il en mettait à prêter. Un trait fera juger de son insouciance pour l'argent: il me l'a conté lui-même. Il devait jouer du piano dans une soirée; une note de l'instrument se trouvait fausse au point de blesser vivement l'oreille; à défaut d'accordeur, Dusseck se chargea de la rendre juste. Ne trouvant point de carte sous sa main pour étouffer la note voisine, il prit dans sa poche un billet *de la caisse d'escompte*, qui alors tenait lieu de ceux de la Banque de

France, maintenant en circulation, le ploya et s'en servit pour accorder sa note, après quoi il oublia son billet dans un coin du piano. Il ne s'en souvint que le lendemain; mais il ne put se décider à retourner dans la maison pour le reprendre, persuadé qu'on le lui renverrait: il ne l'a jamais revu. C'est cette même insouciance qui lui a fait conduire assez mal les affaires du commerce de musique qu'il avait entrepris à Londres, et qui ne lui laissa d'autres ressources que de quitter l'Angleterre, où les lois sur les faillites ne lui laissaient plus la liberté de retourner.

Après avoir eu une existence fort agitée, malgré son penchant à la paresse, il revint à Paris, où il avait autrefois brillé par ses talens et les grâces de sa personne. Donner des leçons comme un professeur ordinaire n'était pas en son pouvoir; cependant il fallait vivre. Habitué à satisfaire ses fantaisies, il dépensait beaucoup: il fut donc en quelque sorte forcé d'accepter les offres du prince de Talleyrand, qui le prit chez lui comme directeur de ses concerts, et lui donna six mille francs d'appointemens, sa table, un logement dans son hôtel, et tous les agrémens de la fortune. Une pareille position chez un protecteur, touche à la servitude; mais le ton, les manières, le tact de Dussek étaient si parfaits, que, sans affecter une fierté ridicule, il savait faire respecter en lui l'artiste distingué et l'homme de bonne compagnie. Il était devenu excessivement gros: cet embonpoint monstrueux lui rendait tout exercice pénible; aussi passait-il la plus grande partie du jour au lit, et ne se levait quelquefois qu'à quatre ou cinq heures de l'après-midi. Ses amis venaient le voir, se mettaient au piano, et agissaient chez lui en toute liberté. Leurs visites lui plaisaient, mais il ne se levait point pour les recevoir. Il convenait volontiers que ce genre de vie était très-défavorable à sa santé; mais il ne pouvait se décider à en changer. Il ne vivait en quelque sorte que le soir, parce qu'il avait besoin de prendre une énorme quantité de vin de Champagne pour se mettre en verve. Alors il était

fort aimable, et brillait autant par son esprit que par ses talens. Quiconque a connu Dusseck sait qu'il était obligeant et bon. On regrettait qu'avec tant de moyens de se faire une existence indépendante et honorable, il eût dissipé en pure perte le patrimoine d'avantages dont la nature l'avait pourvu; mais on était forcé d'avouer que ses défauts ne portaient préjudice qu'à lui-même, et que pour ses amis il était parfait.

Comme tout artiste qui sent ce qu'il vaut, Dusseck avait de l'amour-propre, mais seulement autant qu'il en faut pour avoir du talent. Nul ne rendait plus de justice que lui au mérite de ses rivaux; il était même sur ce point d'une naïveté rare. En voici un exemple; je l'emprunte à l'auteur des *Mémoires sur Joséphine*: « Parmi » les gens remarquables qui étaient reçus chez mes pa- » rens, je vis souvent Dusseck et Cramer, fort liés, quoi- » que rivaux; ils s'écoutaient mutuellement avec plai- » sir, et se rendaient une justice dont voici une preuve : » Dusseck arriva plus tard que de coutume; Cramer lui » en demanda la raison. — C'est que je viens de com- » poser un nouveau rondeau; j'en étais assez content, et » cependant, après un travail dont le résultat était satis- » faisant, j'ai tout brûlé. — Eh! pourquoi? — Ah! pour- » quoi..... pourquoi? il y avait un passage diabolique, » que j'ai étudié plusieurs heures sans pouvoir le faire. » J'ai pensé que tu le jouerais tout de suite, et j'ai voulu » éviter ce petit déboire à mon amour-propre. »

Cramer est en effet plus fort que Dusseck ne l'était sur son instrument; il a un mécanisme admirable et le goût le plus pur; mais Dusseck avait plus de charme dans son jeu. Il savait quels étaient ses avantages sous ce rapport, et m'a dit quelquefois, après avoir entendu les pianistes qui commençaient la nouvelle école : « Ces jeunes gens » savent mieux faire les difficultés que moi; mais je joue » mieux du piano qu'eux. » On se rappelle encore l'effet prodigieux qu'il produisit à l'Odéon dans les concerts qui furent donnés par Rode, Baillot et Lamare, lors de leur retour de Russie. Il joua trois ou quatre fois le même

concerto (le sixième), et toujours avec le même succès. Jusque-là, le piano n'avait paru dans les concerts qu'avec désavantage; mais, sous les doigts de Dusseck, il occupait la première place. Malgré le talent immense des grands artistes que je viens de nommer, les honneurs de ces concerts furent tous pour Dusseck, peut-être à cause de l'étonnement égal au plaisir qu'on éprouvait à entendre jouer du piano dans une manière dont on n'avait pas d'idée auparavant. Rien de plus séduisant en effet. Beaucoup de gens affectent aujourd'hui de dire que le piano n'est point fait pour chanter : ce n'est là que le langage de l'impuissance. Il faut avoir entendu Dusseck pour savoir comment on doit s'y prendre; ou plutôt il faut être organisé comme lui, car je crois que cela ne s'apprend pas. Ce ne sont pas des études de mécanisme qui font découvrir comment on émeut en posant le doigt sur une touche : tel était cependant exactement ce que faisait Dusseck. Quand le doigt n'est qu'une pièce mécanique propre à tirer des sons, ce n'est rien; il ne devient quelque chose que lorsque le sentiment profond dont l'artiste est animé s'y transporte avec la rapidité de l'éclair. C'est l'âme qui agit et qui pénètre jusqu'à l'auditeur comme l'étincelle électrique, à travers les touches, les leviers et les cordes de l'instrument; qualité sublime que rien ne remplace, et sans laquelle l'habileté n'est que de l'impuissance. Dusseck la possédait au plus haut degré; elle remplaçait avantageusement ce qui lui manquait sous le rapport de l'acquis, et donnait tant de charme à son jeu, qu'on ne pouvait plus se décider à entendre d'autres pianistes après lui.

La musique de ce virtuose a beaucoup d'analogie avec son caractère. Noble, élégante comme ses manières, elle étonne rarement, mais elle plaît toujours. Assez incorrecte sous le rapport de l'harmonie, elle est cependant remarquable par le sentiment harmonieux qui y domine, car Dusseck composait de nature, comme il jouait du piano. Ce qui me semble digne surtout d'être loué dans ses ouvrages, c'est le plan et la conduite des idées; il est impossible de rien imaginer de plus parfait sous ce rap-

port. Ces mêmes ouvrages sont passés de mode aujourd'hui, parce qu'on n'y trouve point de ces tours de force dont les pianistes sont avides; mais ils feront toujours les délices des gens de goût, comme tant d'autres productions de l'ancienne école, qu'on feint de mépriser parce qu'on ne peut les égaler.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Clari, *opéra semi-seria, en trois actes, musique de M. Halevy.*

La représentation donnée mardi dernier au théâtre Favart a offert un phénomène unique dans les fastes de ce théâtre : celui d'un compositeur français qui écrit un opéra italien et qui réussit. On peut tirer plusieurs inductions de ce fait singulier. La première, qui devrait éclairer enfin l'autorité, est que les ressources offertes à nos jeunes musiciens par un seul théâtre (l'Opéra-Comique), sont bien insuffisantes, puisqu'ils sont forcés de chercher à se produire sur une scène étrangère, renonçant aux avantages pécuniaires qui devraient être le prix d'un travail long et difficile, et s'exposant à toutes les préventions des habitués de ce genre de spectacle. La seconde est tout en faveur de ces mêmes musiciens qu'on décourage autant qu'on peut, car il faut que l'école française ait fait de grands progrès, puisqu'elle s'est familia-

risée avec des formes qui naguères lui étaient inconnues, et a su les adapter à ce qui lui est propre, l'expression dramatique. L'entreprise de M. Halevy était périlleuse; c'était presque un acte de désespoir; mais son audace a triomphé des obstacles, il ne lui reste plus qu'à recueillir les fruits de sa victoire. Examinons maintenant quels étaient ses élémens de succès.

Ce n'est point une chose nouvelle qu'une fille séduite, et puis abandonnée par le séducteur : le fait se renouvelle chaque jour; mais dans ce fait si simple il y a tant de ressources dramatiques, qu'il a fourni le sujet de mille pièces intéressantes, et qu'il sera dans l'avenir le cadre de beaucoup d'autres, dont le succès sera certain, si les auteurs ont quelque talent. A la suite d'un pareil sujet, se placent naturellement le désespoir d'un père ou la colère d'un frère : c'est de l'opposition de ces sentimens que sont nés les drames d'*Eugénie*, de *Lisbeth*, de *Léocadie*, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long d'énumérer. C'est encore de cette source qu'a été tiré le ballet de *Clari*, qui a eu tant de vogue, il y a quelques années, à l'Opéra. Trois situations principales, autour desquelles venaient se grouper des détails agréables, fournissaient le thême de chaque acte. Dans la première, Clari, entourée de tout le prestige du luxe et des plaisirs, est tirée de ses illusions par une troupe de comédiens ambulans, qui représente devant elle une pièce dont le sujet lui rappelle sa faute, et lui offre le tableau du désespoir de ses parens. Dans la seconde, le duc, son séducteur, refuse de l'épouser, malgré la promesse écrite qu'il lui a faite, et provoque ainsi sa fuite. La troisième, la plus forte, suivant la gradation nécessaire, offre cette fille faible et repentante, succombant sous la fatigue d'une marche longue et pénible, et se présentant devant son père qui la maudit. Le soin qui avait présidé à la mise en scène de ce ballet, et surtout les talens de Milon et de mademoiselle Bigottini, parfaits dans les rôles du père et de Clari, lui assurèrent un succès qui s'est soutenu long-temps, et que tout le monde se rappelle encore.

Ce souvenir était un écueil pour M. Halevy; car, à

l'ensemble si séduisant du ballet, au luxe de ses costumes et de ses détails, à la perfection de mise en scène qu'on y remarquait, il ne pouvait opposer que sa musique et madame Malibran. Le public du théâtre Italien, comme on sait, n'est pas exigeant pour les accessoires; cependant il était impossible qu'il ne fît point la comparaison de ce qu'il avait vu à l'Opéra, avec les décorations ridicules et les guenilles du théâtre Favart, lorsqu'il s'agissait de la même pièce. Malgré toute son indulgence, il n'a pu retenir ses exclamations en voyant quelques misérables comparses vêtus de culottes sales, remplacer, dans l'opéra nouveau, les suivantes élégantes et gracieuses du ballet. Il s'est révolté contre la lésinerie de l'entrepreneur qui, dans le troisième acte, n'a composé sa décoration qu'avec le clocher de la *Gazza ladra*, dont la pointe se perd dans un ciel sans nuages, accolé au pont de *Tancredi* et aux montagnes écossaises de la *Donna del Lago*. Tout cela est par trop mesquin.

Dans l'arrangement de son *libretto*, le poète n'a pas montré beaucoup de discernement en remplaçant les acteurs ambulans par les domestiques du duc, qui ne peuvent ignorer l'histoire de Clari, ni conséquemment s'exposer à la colère de leur maître, en venant la représenter devant elle. Il y a aussi de la maladresse à faire chanter cette action supposée, au lieu de la mettre en pantomime, car c'est obliger le public à entendre chanter fort mal et beaucoup trop long-temps mademoiselle Marinoni et Profeti. Cette malheureuse scène postiche a fait le plus mauvais effet, et a failli compromettre le succès de la pièce. A cela près, et sauf quelques détails inutiles dans le premier acte, l'opéra est assez bien coupé. Le deuxième et le troisième actes, réduits à ce qui peut intéresser, ont fait voir, par le succès qu'ils ont eu, qu'il faut se borner aux choses nécessaires; car ce qui est inutile est nuisible.

Deux choses étaient de nature à piquer vivement la curiosité dans le nouvel opéra: la musique et madame Malibran. Il était en effet curieux de voir comment un jeune homme pourrait, non pas lutter avec Rossini dans ses beaux ouvrages, il n'a point eu cette préten-

tion, mais faire une diversion agréable à des jouissances émoussées. Il était aussi fort intéressant de comparer notre grande actrice avec mademoiselle Bigottini dans l'expression dramatique de tous les sentimens qui agitent *Clari*. Je vais dire franchement et sans prévention quelle est mon opinion sur ces choses, sans m'occuper des impressions du public; j'examinerai ensuite celles-ci.

Le premier mouvement de l'ouverture est joli et bien instrumenté; l'allegro est moins heureux: il est trop long, et l'on y voit évidemment que l'auteur a plusieurs fois oublié la mesure, ce qui lui donne un certain air décousu peu agréable. On écrit ordinairement ces sortes de morceaux au dernier moment, lorsqu'on est fatigué, et lorsqu'il ne reste plus assez de temps pour bien faire. Cela est fâcheux, car une ouverture dispose bien ou mal les spectateurs, selon les qualités ou les défauts qu'on y remarque. L'introduction est bien coupée; on y trouve des chants agréables, une bonne facture et une *coda* d'un bel effet. Vient ensuite l'air de Clari, morceau dans lequel il y a des intentions dramatiques, qui seront mieux saisies par le public aux représentations suivantes, et qui est fort bien écrit. Il est fâcheux que le duo qui lui succède, entre *Clari* et le *duc*, n'ait pas plus de suavité. Jusque-là il n'y a que de l'amour entre eux: il faudrait justifier la faute de Clari par beaucoup de séduction dans le langage de son amant; il faudrait un de ces duos comme *Crudel perche fin ora* des *Noces de Figaro*, ou comme *La ci darem la mano* de Don Juan. Celui que M. Halevy a fait dans cette situation est trop sérieux. Je sais qu'il a été conduit à le faire ainsi par la nature des paroles; mais il me semble qu'il aurait pu guider le poète en cette circonstance.

Il a beaucoup mieux réussi dans la scène où le majordome, qui s'appelle, je crois, *ser Martino*, fait répéter les acteurs et l'orchestre. L'imitation burlesque de l'ancienne musique que joue cet orchestre, est un trait original et spirituel; et l'air bouffe, fort bien chanté par Zuchelli, est d'un effet excellent.

J'ai déjà dit que les scènes de l'intermède joué par les

domestiques ne sont pas d'un bon effet; c'est la seule tache qui dépare le finale du premier acte. Le parti pris par M. Halevy de les traiter dans un style simple et analogue à l'ancienne musique, ne pouvait réussir que dans une chose de courte durée; en se prolongeant, cette imitation provoque l'ennui. Mais si le compositeur s'est trompé en cela, il a pris sa revanche dans le reste du finale, qui est conçu d'une manière très-dramatique, et qui produit beaucoup d'effet. Le mouvement lent est bien disposé pour les voix; le dernier allegro et la coda sont pleins de chaleur, et l'instrumentation est très-brillante. L'impression qu'a laissée ce finale a fait disparaître la langueur que le premier acte avait fait naître dans l'esprit des spectateurs.

Tout est bien dans le second. Le morceau le moins remarquable est un chœur de femmes par où il commence; mais le duo qui le suit est très-beau, et le musicien a parfaitement rendu la situation violente où le duc refuse d'épouser Clari. La coupe de ce duo est neuve, et les motifs en sont heureusement trouvés. Le dernier mouvement surtout est plein de chaleur. A ce duo succède un petit trio de l'effet le plus heureux, obtenu par les moyens les plus simples. La *canzonetta* suivante est très-jolie et aurait été plus goûtée, si mademoiselle Marinoni l'avait mieux chantée. Toute la scène de la fuite de *Clari* est aussi fort bien sentie. Il est fâcheux que la scène finale ne soit pas plus remarquable; mais il était difficile qu'elle le fût, car l'intérêt s'éloigne avec *Clari*. C'est cependant ce défaut qui a nui à l'effet des scènes précédentes, et qui a fait terminer le second acte un peu froidement.

Le chœur de paysans, qui ouvre le troisième, est d'un style naturel et franc. Le rôle du père de Clari est presque tout en récitatif, mais parfait d'intention d'un bout à l'autre. L'idée de la noce qui se rend à l'église est très-heureuse, et la musique est très-expressive en cet endroit. Cependant, comme il faut qu'un journaliste mêle toujours quelque critique à ses éloges, je dois dire que ce passage m'a rappelé un entr'acte de l'opéra d'*Emma*,

d'Auber, qui exprime la même chose. La scène de Clari, de sa mère et de son père est très-belle. J'y ai remarqué une phrase chantée par madame Malibran, que j'aurais voulu entendre plusieurs fois, et qui n'a fait que passer d'une manière fugitive. L'acte et la pièce se terminent par un motif *allegretto*, avec des variations chantées par madame Malibran, que M. Halevy fera bien de supprimer. L'ensemble *spianato* est très-joli; mais les variations ne conviennent nullement à la situation, et jamais madame Malibran ne pourra les chanter, parce que tout ce qui précède la fatigue et l'émeut trop.

En résumé, l'ouvrage de M. Halevy lui fait beaucoup d'honneur, et justifie la hardiesse de son entreprise. Les progrès de ce jeune compositeur sont très-remarquables. Après avoir débuté par un opéra comique intitulé: *l'Artisan*, qui ne réalisait pas tout ce qu'on espérait de lui, il a fait mieux dans *le Roi et le Batelier*, ouvrage de circonstance, pour lequel il avait écrit plusieurs morceaux, et notamment un duo très-joli: mais *Clari* est un opéra d'une toute autre importance, et il s'y est élevé fort au-dessus de ce qu'on connaissait de lui jusqu'à ce jour. Puisse le succès mérité qu'il vient d'obtenir, développer encore son talent en excitant son émulation. Ce succès est d'autant plus flatteur, que son auditoire, presque entièrement composé de gens à prévention, n'était pas disposé à l'indulgence: un Français qui avait écrit un opéra italien paraissait un extravagant, tout au plus digne de pitié. Il a fallu vaincre ce public moutonnier; heureusement M. Halevy avait pour interprète madame Malibran, qui, après avoir été méconnue, jouit aujourd'hui de toute la faveur du public. Avec toute autre, le succès n'aurait pas été certain, malgré l'intérêt du sujet et le mérite de la musique. Aussi grande actrice que cantatrice admirable, cette virtuose a été parfaite d'un bout à l'autre de son rôle; mais dans le troisième acte surtout elle a été au-dessus de tous les éloges. Il y a toujours des choses qui étonnent le public dans la manière dont elle joue ses rôles la première fois: il ne sait ce qu'il doit penser; mais insensiblement il finit par la comprendre et

par l'admirer. Je ne citerai aucun morceau de préférence dans son rôle; elle les a chantés tous à merveille, et comme elle seule sait chanter. Ce n'est qu'aux variations finales qu'elle aurait pu paraître faible, si les émotions qu'elle venait de faire partager si vivement ne lui avaient servi d'excuse suffisante. Il n'y a plus de chant possible après cet entraînement. Le public a voulu revoir après la représéntation celle qui venait de lui procurer des plaisirs si vifs, et l'a applaudie avec enthousiasme.

La pièce est en général bien montée. Zuchelli, toujours excellent dans le bouffe, a fort bien joué et chanté tout le rôle de *ser Martino*. Donzelli a eu de bons momens dans le *Duc*, mais il n'est pas assez varié dans son chant. Je crois qu'il y fera plus d'effet dans les représentations suivantes. Je n'ai que des éloges à donner à Graziani pour la manière dont il a représenté le père. Si cet acteur avait un peu plus de voix, ce serait un sujet précieux. Je suis fâché de ne pouvoir étendre mes éloges jusqu'à Profeti, et à mesdames Marinoni et Rossi. Je crois que cette dernière n'a pas compris qu'elle jouait la mère de Clari, car elle semblait ne pas se douter que tout cela la concernât.

L'orchestre a été généralement satisfaisant.

— On a repris ces jours derniers au théâtre Feydeau *Aline*, opéra de M. Berton, qui eut un succès prodigieux dans la nouveauté, et qui est compté parmi les chefs-d'œuvre de son auteur. Depuis l'époque de la première apparition de cet ouvrage, c'est-à-dire depuis vingt-cinq ans, les formes musicales ont acquis des développemens et de la variété, l'instrumentation des effets plus piquans; enfin l'art a fait des progrès; mais il y a des choses qui résistent au temps et qui ne manquent jamais leur effet. Au théâtre, ce sont la vérité dramatique et la couleur locale. Ces qualités, M. Berton les a placées dans son *Aline*. Le chœur de la révolte, au premier acte, l'opposition de ton entre le caractère asiatique du premier acte, et le provençal du second, lui

feront toujours honneur. Mademoiselle Prévost est bien dans le rôle d'*Aline*, et Lemonnier joue celui de Saint-Phar avec élégance; mais le reste de l'exécution est bien faible. Ce n'est pas ainsi que les choses allaient à l'époque où M. Berton a écrit cet opéra.

FÉTIS.

— Depuis plusieurs jours, diverses expériences ont été faites au Champ-de-Mars par M. Sudre, pour l'application aux opérations militaires de la *langue musicale* dont il est l'inventeur, et à laquelle nous avons dernièrement consacré un article. Ces expériences ont eu lieu en vertu d'ordres du ministre de la guerre, et en présence de plusieurs officiers-généraux d'état-major et du génie. Le clairon est l'instrument employé pour les transmissions ; on pourra juger par le texte de ces ordres combien est variée la langue musicale. Les voici :

« Se mettre en marche à quatre heures du matin.

» Vous ferez sauter le pont à six heures du matin.

» La poudre manque.

» La division se dirigera sur Auteuil à cinq heures du matin.

» La rivière est débordée; on entend le canon du côté d'Issy. »

On assure qu'une de ces phrases expédiée, à l'aide du clairon, de l'extrémité du Champ-de-Mars à une vedette placée au-dessus de la butte du Trocadéro, a été reçue par celle-ci, et le signal de réception renvoyé à l'expéditeur en moins de quinze secondes. Nous desirons vivement que la suite de ces expériences fournisse les moyens d'employer utilement dans nos camps une découverte qui honore son auteur.

—M. Éloy Devicq nous a prié de rectifier une erreur qui se trouve dans notre article sur l'école de musique d'Abbeville. Il résulte des renseignemens qu'il nous fait parvenir qu'il n'a pas soutenu seul cette école, lorsque M. de Corbière a supprimé les fonds destinés à son entretien, et que les amateurs de cette ville l'ont puissam-

ment secondé dans cette occasion, en contribuant à maintenir un établissement utile.

— Un journal a parlé, il y a quelques jours, d'une tragédie lyrique en deux actes, intitulée *Imogine*, dont s'occupe depuis long-temps M. Schneitzoëffer. La réputation de ce compositeur ne repose jusqu'ici que sur des partitions de ballets et des symphonies; elle n'en est pas moins solidement établie. Son début dans l'opéra ne peut donc manquer de piquer vivement la curiosité.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Florence. *Théâtre de la Pergola.* L'opéra de *Semiramide*, qu'on vient de représenter dans cette ville, n'a point été accueilli avec le même enthousiasme que dans les autres villes d'Italie. Il paraît que la mauvaise disposition du public eut pour cause un changement que la *Grisi* a fait dans son rôle, en substituant à la cavatine *Bel raggio Lusinghier*, un air d'*Adelaïde e Comingio*, de Pacini. L'ouvrage s'est cependant relevé dans les représentations qui ont suivi la première.

Trieste. Nous avons annoncé sommairement la réussite du nouvel opéra de Pacini, *I crociati in Tolemaïde;* les nouvelles qui nous sont parvenues depuis la publication du dernier numéro de la *Revue musicale*, confirment ce succès. C'est le 13 du mois dernier que cet ouvrage a été joué pour la première fois. Le libretto est de M. *Callisto Bassi:* c'est son premier essai. On en loue les dispositions, qui sont très-favorables à la musique. Quant au travail du musicien, il a été généralement goûté. L'ouverture, qui est d'un seul mouvement, prépare bien

l'attention du public. L'introduction a pour motif les divertissemens et les jeux des croisés dans leur camp; Pacini en a fait un morceau d'un bel effet; il se termine par une marche et par la sortie de *Lusignana* (Piermarini), et de *Guglielmo*, chef des Templiers (Mariani), morceau qui a été accueilli par les plus vifs applaudissemens. La cavatine de *Malek-Adel* (la Mariani), et celle de *Matilde* (la Camporesi), ont aussi excité l'enthousiasme des spectateurs. Enfin, parmi les morceaux distingués du premier acte, on cite le duo de *Malek-Adel* et de *Lusignan*, et le finale. A la fin de cet acte, le compositeur et les chanteurs ont été appelés sur la scène pour recevoir les marques de satisfaction du public.

Le second acte s'ouvre par une prière en chœur qui a été trouvée trop courte, à cause des beautés qu'elle renferme. Le duo suivant entre *Malek-Adel* et *Matilde* a fait *furore*. Les autres morceaux, cités de préférence, sont un chœur qui précède l'air de Lusignan, un très-beau *rondo* fort bien chanté par la Mariani, et surtout un trio très-supérieur à celui que Pacini avait fait pour une situation semblable dans *la Sacerdotessa d'Erminsul*, quoique celui-ci soit cité pour sa beauté. Ce trio, entre *Malek-Adel*, *Matilde* et *Guglielmo*, a excité le plus vif enthousiasme. A la fin de cet acte, le *maestro* et les chanteurs ont été appelés de nouveau sur la scène. Le succès s'est confirmé dans les soirées du 14 et du 15: dans cette dernière représentation, une couronne de laurier a été offerte à Pacini.

En général, l'exécution de cet ouvrage a été très-satisfaisante; les chœurs, dirigés par M. Desiro, et l'orchestre, conduit par M. Alexandre Scaramelli, ont parfaitement secondé les intentions du compositeur et des chanteurs.

Milan. Le succès de la nouvelle partition de Coccia, *l'Orfano della Selva*, se confirme de plus en plus. Les morceaux qui plaisent chaque jour davantage sont l'introduction et le finale du premier acte, le trio entre Lablache, Winter et Biondini, le duo entre madame

Meric-Lalande et Lablache, et le grand rondo final de madame Lalande.

Dans une représentation au bénéfice des musiciens de l'orchestre, on a donné *la Pastorella Feudataria;* entre les deux actes, le jeune pianiste Origgi, élève du maestro Angeleri, s'est fait entendre dans un rondo de Kalkbrenner.

Ce n'est que pour les saisons de 1830 et de 1831 que madame Meric-Lalande est engagée par M. Laporte. Elle recevra chaque année 50,000 fr. pour les mois d'avril, mai, juin et juillet, et jouira en outre d'une représentation à son bénéfice, garantie à 25,000 fr. Lablache est également engagé pour ces deux saisons, moyennant 160,000 fr.

Cassel. La mort du maître de chapelle, Sutor, de Hanovre, a induit en erreur les journalistes, qui ont cru qu'il s'agissait de Spohr, maître de chapelle au service de l'électeur de Hesse-Cassel : nous pouvons annoncer que ce musicieu distingué, qu'on a tué si légèrement, se porte à merveille. Il a exécuté dernièrement, au premier concert d'abonnemens, une symphonie concertante de sa composition avec M. Wiele, violoniste distingué, qui est compté parmi les meilleurs élèves de Baillot.

On répète en ce moment *Aloïse,* opéra de M. Maurer, maître de concerts à Hanovre : cet ouvrage a été joué avec succès à Hambourg et à Hanovre. Il sera suivi de *Macbeth,* de Chelard, qui est accueilli avec enthousiasme dans toute l'Allemagne. *Le Vampire,* de Lindpeintner, a été fort applaudi à Cassel, comme dans quelques autres villes.

Berlin, 1er *décembre.* Mademoiselle Gehse vient de prendre le rôle de Sophie dans l'opéra de Sargines : elle y a fait plaisir.

On a repris, le 24 novembre, au théâtre de Kœnigstadt, *les Sœurs de Prague,* opéra comique, musique de Wentzel Müller. Le poème est une farce prononcée qui a plu médiocrement. La musique est remplie de mélodies charmantes : plusieurs morceaux avaient été retranchés.

Mademoiselle Hoffman est rentrée au grand théâtre par le rôle de Tancrède. On a trouvé qu'elle avait fait des progrès depuis son voyage à Paris, où elle était allée pour entendre d'habiles chanteurs.

M. Moeser a fait exécuter, à une de ses soirées, deux symphonies, l'une de Mozart, en *ut* majeur, et l'autre, de Beethoven, en *re* majeur. Le contraste de ces deux morceaux a paru fort intéressant. Un journaliste de Berlin a comparé, à cette occasion, et avec assez de justesse, la musique de Mozart à l'Apollon du Belvédère, et celle de Beethoven à l'Hercule Farnèse.

Mademoiselle Schaetzel, du théâtre royal, a donné ces jours derniers un concert qui n'aurait rien eu de fort attrayant, sans l'intérêt qu'inspire la cantatrice. Elle y a chanté un air de Mercadante, un duo du même auteur avec madame Türr-Schmidt, et les fameuses variations de Rode. Le talent fort remarquable de cette jeune personne appelle naturellement la comparaison avec celui de mademoiselle Sontag : aussi a-t-on généralement reconnu qu'elle chante l'adagio avec plus de profondeur que cette dernière, mais que le fini lui manque encore. Comme elle est fort jeune, elle est à même d'acquérir cette qualité.

— La Sainte-Cécile a été célébrée le 22 novembre à Rome par deux grandes cantates du père Bonfichi.

— On écrit de Naples qu'on vient d'y représenter un opéra intitulé : *Priam alla tenda d'Achille*, dont la musique a été écrite par un très-jeune homme nommé Staffa. Sa partition, qui renferme des intentions excellentes, témoigne surtout de son desir de s'écarter des formes à la mode. L'exécution a été très-défectueuse.

ANNONCES.

Aux morceaux du *Pirate de Bellini*, que nous avons annoncés dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, comme ayant paru chez Launer, marchand de musique, boulevard Montmartre, n. 14, il faut ajouter les suivans :

Ouverture, arrangée pour le piano. Prix : 3 fr. 75 c.

N°. 2. *Nel furor delle tempeste*, cavatine pour tenore. Prix : 4 fr. 50 c.

N°. 7 *bis*. Finale du premier acte. Prix : 6 fr.

— *Quarante-huit études doigtées* pour le piano-forte, ou introduction aux études de J.-B. Cramer, dédiées à mademoiselle Elisa Lemoine, composées par Henri-J. Bertini jeune, op. 29 et 32. Prix : 15 fr. Ces études se divisent en deux livres : chaque, 9 fr.

Paris, Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur et marchand de musique, rue de l'Échelle, n° 9.

On sait que les études de Cramer offrent des difficultés qui exigent une certaine force : l'auteur de celles-ci a voulu procurer aux élèves les moyens d'arriver à ces difficultés graduellement et d'une manière insensible. L'adoption qu'on a faite de son travail pour l'enseignement dans les classes de l'Ecole royale de musique, prouve qu'il a atteint convenablement le but qu'il s'était proposé.

— Rondo brillant pour le piano, dédié à madame Zimmermann, par J.-B. Cramer. Prix : 9 fr. avec l'orchestre ; 6 fr. pour piano seul.

Paris, madame veuve Leduc, rue de Richelieu, n° 78.

SUR LA MUSIQUE D'ÉGLISE

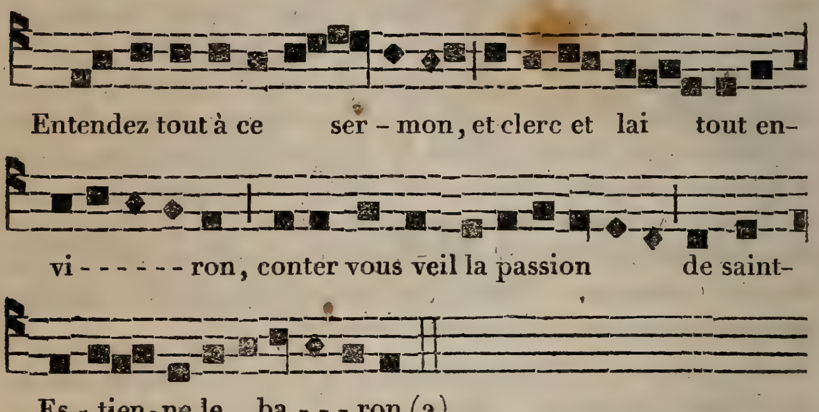
La musique d'église ne fut d'abord que le *plain-chant*, qui se forma de l'ancienne *mélopée* des Grecs, et qui, après avoir subi diverses modifications, reçut de saint Ambroise, archevêque de Milan, une constitution fixe, vers la fin du quatrième siècle. Cette espèce de chant, comme on sait, est dépourvue de rhythme, et n'est soumise qu'aux lois de la prosodie. Il paraît cependant que saint Ambroise lui avait laissé quelque chose de ce rhythme qui faisait partie de la musique grecque, d'où il tira son origine; mais saint Grégoire acheva de le lui enlever, environ deux cents ans après. Certaines pièces de plain-chant, qu'on appelle *proses*, sont les seules qui soient rhythmées : elles n'ont commencé à être en usage que long-temps après saint Grégoire.

Le Graduel et l'Antiphonaire, c'est-à-dire les recueils de l'office du matin et du soir pour toute l'année, n'ont point été composés d'un seul jet, et par un seul auteur; beaucoup de prêtres, de chantres et d'autres personnes y ont travaillé; il reste même aujourd'hui peu de pièces de plain-chant des premiers siècles de l'Église; la plupart ont été modifiées, corrigées, ou tout-à-fait abandonnées, et d'autres leur ont été substituées; car les formes de l'office divin ont éprouvé beaucoup de variations. Il y eut dans les usages des églises du moyen-âge des singularités qu'on a peine à comprendre aujourd'hui, ou qui ont été successivement oubliées. Je ne citerai que le chant des épîtres en langue vulgaire, qu'on appelait épîtres *farcies*, et celui de la fête des fous.

L'usage des *épîtres farcies* s'introduisit en France vers

le douzième siècle; il s'est conservé jusques vers le milieu du dix-huitième à Aix, à Reims, et dans quelques autres villes (1). Ces épîtres étaient une espèce de paraphrase en français sur le texte latin, que le peuple n'entendait plus, depuis que la langue vulgaire s'était formée et répandue. Il est assez singulier qu'on ait cru qu'il était plus nécessaire de traduire ces épîtres pour le peuple que l'évangile, base de sa religion. Quoi qu'il en soit, plusieurs manuscrits nous ont conservé ces morceaux singuliers, qui se chantaient particulièrement à la fête de saint Etienne, et dont voici un exemple tiré d'un manuscrit de l'an 1400 environ :

ÉPÎTRE PARAPHRASÉE DE SAINT ÉTIENNE.



Tout le reste de l'épître se disait sur le même chant.

Dans quelques églises, et particulièrement à Langres, on chantait d'abord le texte latin, et l'on récitait ensuite la traduction. C'est ainsi que se disait l'épître de la fête de saint Blaise, dont voici le commencement :

« Temporibus illis floruit electus à Deo Blasius in Cappadociæ
» regione.
» *En Cappadoce ot ung saint homme*
» *Que l'escripture Blaise nomme*, etc.

(1) Ducange, Gloss. in voc. *Farsa* et *Epistola farsita*.

(2) *Ecoutez tous ce discours, prêtres et peuple qui m'entourez; je vais vous conter le martyre de saint Etienne le baron.*

Toutes ces pièces de plain-chant n'existent plus dans nos livres d'église.

Les singularités du chant et des usages de la fête des fous sont bien plus remarquables que celles qu'on vient de voir. Cette fête, qui s'est établie en France dans le dixième siècle, se faisait dans presque toutes les villes, et s'est conservé long-temps à Aix et à Dijon. On peut croire à peine aux extravagances qui se faisaient dans les églises à l'occasion de cette fête. Il faut en lire les détails dans le glossaire de Ducange, accompagné de toutes les preuves, pour y ajouter foi. On élisait dans les églises cathédrales un évêque ou un archevêque des fous, et son élection donnait lieu à beaucoup de bouffonneries ridicules qui leur servaient de sacre. Ils portaient la mitre, la crosse et même la croix archiépiscopale. Dans les églises qui étaient sous la domination immédiate de Rome, on élisait un pape des fous (*papa fatuorum*), à qui l'on donnait aussi par dérision les insignes de la papauté, afin qu'il pût officier solennellement, comme le Saint-Père. Les prêtres n'assistaient à la messe ce jour-là qu'en habit de mascarade, et le visage barbouillé. Ils dansaient en entrant dans le chœur, et chantaient des chansons obscènes. Les diacres et sous-diacres mangeaient sur l'autel à côté du prêtre qui disait la messe, et y jouaient aux cartes et aux dés. Les enfans de chœur mettaient des morceaux de vieux cuir dans l'encensoir. Enfin, après la messe, chacun courait et dansait dans l'église, en se livrant à toutes les folies qui passaient par la tête. Les religieuses étaient libres ce jour-là de se mêler aux prêtres, et la licence allait aussi loin que possible (1).

Mais ce qui rendait cette fête remarquable sous le rapport musical, était l'âne qu'on amenait dans l'église pour lui adresser un cantique. Après lui avoir mis une

(1) Deslyons, *Traités singuliers contre le paganisme du Roi boit*, page 296; Du Tilliot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous*, p. 7 et suiv.; Thiers, *Traité des jeux et divertissemens*, p. 449 et 450.

chappe sur le dos, on commençait en chœur ce cantique, dont voici le premier couplet :

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus.
Hé, sire âne, hé !

Ces mots : *Hé, sire âne, hé*, étaient le refrain de chaque couplet. Le P. Théophile Raynaud assure qu'il a vu dans le rituel d'une église métropolitaine une *prose de l'âne* notée : c'était probablement le cantique dont il est ici question.

L'*Alleluia*, qui se chantait après le *Deus in adjutorium*, était une imitation du chant mélodieux de l'âne sur cet arrangement bizarre de mots :

Alle resonent omnes ecclesiæ
Cum dulci melo symphoniæ,
Filium Mariæ genitricis piæ,
Ut nos septiformis gratiæ,
Repleat donis et gloriæ ;
Unde Deo dicamus *Luia*.

Tout l'office de la fête des fous se trouvait noté, avant la révolution, dans un manuscrit de l'église de Sens. On y voyait, après l'*alleluia* qui vient d'être cité, une antienne qui, suivant la rubrique, devait être chantée faux (*falso*) par cinq chantres à grosse voix. Enfin, pour terminer la fête, le prêtre, au lieu de dire l'*Ite, missa est*, se mettait à braire trois fois à la manière de l'âne.

Ainsi que je l'ai dit précédemment, peu de pièces de l'ancien plain-chant ont été conservées dans les Graduels et Antiphonaires romains dont on se sert maintenant ; la prose des morts, *Dies iræ*, est une des plus antiques. Il paraît que le chant de Rome n'a été définitivement fixé que vers la fin du quinzième siècle. Mais quoique ce

chant soit d'un usage général dans les églises catholiques, certaines provinces, certaines villes, certains ordres monastiques en avaient de particuliers. On ne se sert dans l'Ile-de-France que du chant parisien, qui a été reformé par l'abbé Lebeuf, vers 1740. De tous les chants de l'église, le romain est le meilleur, à cause de sa simplicité et de sa noblesse.

La manière d'exécuter le plain-chant est encore à peu près semblable à ce qu'elle était au temps de saint Grégoire, car on le chante à l'unisson. Mais il y a cependant des différences assez remarquables dans le mode d'exécution de divers pays, différences qui sont nées de l'usage de l'orgue, et de l'introduction de certains instrumens dans l'église. En Italie, dans l'Allemagne catholique, dans les Pays-Bas et dans le nord de la France, l'orgue accompagne les chantres, et le plain-chant s'exécute par la main droite de l'organiste, avec les jeux doux qu'on appelle *jeux de fonds,* et avec une harmonie simple et pure. Mais à Paris, et dans plusieurs provinces de France, le chœur chante seul le plain-chant d'une manière dure et repoussante, dont l'effet désagréable est encore augmenté par le serpent, instrument digne des siècles de barbarie. Le chœur et l'orgue exécutent alternativement les versets; l'organiste place le chant à la base, et l'accompagne d'une manière plus ou moins incorrecte, en se servant seulement des jeux d'anches, dont le seul mérite est la force; ce qui complette l'ensemble d'une musique détestable, qui n'a pas peu contribué à retarder les progrès de la véritable musique parmi nous. La voix des gens de goût s'est élevée maintes fois contre cette méthode barbare, mais toujours en vain: la coutume et la routine ont prévalu.

Il était difficile que l'orgue fût employé pour soutenir le chant, sans que l'idée d'harmonie ne se présentât à l'esprit: aussi en trouve-t-on l'indication positive dans les écrivains ecclésiastiques dès le deuxième siècle. Cette harmonie, qui procédait par suite de quintes, de quartes et d'octaves, et qui déchirerait aujourd'hui les oreilles

les moins délicates, s'appelait, en Allemagne et en Italie, *diaphonie*, *triphonie* ou *tétraphonie*, selon qu'elle était à deux, à trois ou à quatre parties. En France, on lui donnait le nom de *déchant* (discantus). Malgré les défauts d'une pareille harmonie, elle était fort goûtée dans le temps où elle était en usage; il était du bon air d'avoir sa messe *à chant et à déchant*, et l'on payait pour cette cacophonie beaucoup plus cher que pour le chant ordinaire. (Voy. la *Revue musicale*, t. 1, *Prospectus et Specimen*). On trouve partout des traces de ce goût prononcé pour le déchant, et des fondations qu'on fit pour le satisfaire. Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, s'exprime ainsi dans un titre de l'an 1431 : *Fondons et établissons du gré et consentement desdits doyen et chapitre en icelle, notre chapelle* (de Dijon), *et collége dudit ordre* (de la Toison-d'Or), *une messe quotidienne et perpétuelle*, *pour chaque jour dès lors en avant solemnellement à haute voix, à chant et à deschant, excepté celle de Requiem.* Ducange cite aussi la fondation d'une messe de la Vierge : *Cum cantu, discantu, et organis sonantibus.* Jean Régnier, bailli d'Auxerre, étant prisonnier à Beauvais, en 1432, à cause de son attachement pour les ducs de Bourgogne, y fit son testament en vers français, et s'exprimait ainsi :

Il me suffira d'une messe
De *Requiem* haute chantée
Au cueur (chœur) : me seroit grande liesse (grand plaisir)
Si être pouvait déchantée.

C'est encore une messe du même genre qui fut chantée au sacre de Charles V : elle avait été composée à quatre parties par Guillaume de Machaut, poète et musicien du quatorzième siècle. Ce monument curieux se trouve en manuscrit à la Bibliothèque du Roi.

Les délices du déchant furent considérées comme dangereuses par certains rigoristes. Des plaintes furent adressées au pape Jean XXII sur l'usage immodéré qu'on en

faisait, et ce pontife se crut obligé de donner une bulle, datée d'Avignon en 1322, contre ce genre de musique. « Cependant, dit-il, notre intention n'est pas d'empê-
» cher que de temps en temps, et surtout aux grandes
» fêtes, on n'emploie sur le chant ecclésiastique, dans
» les offices divins, des consonnances ou accords,
» pourvu que le chant d'église ou le plain-chant conserve
» son intégrité. »

C'est ce même déchant qui, perfectionné dans le quatorzième siècle par François Landino, surnommé *Francesco degli organi*, Jacopo de Bologne, Nicolo del Proposto et quelques autres, est devenu l'origine du contrepoint, et, par suite, de la musique actuelle. Déjà, vers 1450, il s'était changé en une harmonie régulière, dont on avait banni toutes les suites de quintes et d'octaves. Mais un singulier usage ne tarda point à s'établir parmi les compositeurs : ce fut de prendre pour thême de leurs messes et de leurs motets les airs de chansons mondaines, et de donner pour titre à leurs ouvrages de musique religieuse les premiers mots de ces chansons. C'est ainsi qu'on vit paraître les messes : *Amour me bat*, de Josquin, *A l'ombre d'ung buissonnet*, de Brumel, *Dites-moi toutes vos pensées*, de Jean Mouton, *Baisez-moi*, de Pipelare, et une foule d'autres du même genre. Ce ridicule, joint à celui de ne se point occuper du sens des paroles latines, et de multiplier sans goût des combinaisons de sons formant des espèces d'énigmes musicales plutôt qu'une musique véritable, avait fait prendre au pape Marcel, qui gouvernait l'Eglise en 1555, la résolution de ne conserver que le plain-chant dans l'office divin. La bulle de suppression de la musique allait être lancée, quand Palestrina, qui n'avait alors que vingt-six ans, mais qui avait déjà conçu le plan d'une composition convenable pour l'Eglise, demanda au pape de suspendre l'exécution de son dessein jusqu'à ce qu'il lui eût fait entendre une messe qu'il venait d'écrire. Le pape y ayant consenti, le jeune compositeur fit exécuter devant lui cette messe à six voix, qui parut si belle et si noble, que

le pontife renonça à son projet, et chargea Palestrina de composer d'autres ouvrages du même genre pour le service de sa chapelle. Cette messe, qui est connue sous le nom de *Messe du pape Marcel*, subsiste encore, et fait partie des œuvres de Palestrina.

Ce grand musicien eut en effet l'honneur de perfectionner toutes les parties du style musical de son temps. Il n'abandonna point le style d'imitation, improprement appelé style fugué, que ses prédécesseurs avaient établi; mais, au lieu d'en faire comme eux des espèces de tours de force et de logogriphes, il s'en servit pour donner plus d'effet à ses compositions, sans nuire à la majesté du genre, et avec une partie du style dont on n'avait point d'idée avant lui. Près de trois siècles se sont écoulés depuis que ce grand artiste a composé ses ouvrages; l'harmonie s'est enrichie depuis lors d'une foule de combinaisons nouvelles; l'art du chant, qui n'existait point encore, s'est formé et perfectionné; l'art d'accompagner le chant par un orchestre et par des effets variés, a été créé; enfin, l'expression dramatique de la parole a été trouvée et portée au plus haut degré de perfection. Néanmoins la musique de Palestrina, dépourvue de tous ces avantages, est encore belle et susceptible d'émouvoir, lorsqu'elle est bien exécutée par des masses nombreuses de chanteurs. L'usage s'en est conservé dans certaines fêtes solennelles en Italie; et tous ceux qui l'ont entendue avouent qu'aucune autre musique d'église ne leur a fait plus de plaisir, tant il y a de majesté, de calme et de pureté dans ces vénérables compositions.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

Sur un perfectionnement présumé du clavier dans les instrumens à touches.

Au mois de juillet dernier, M. V. Gauvin, de Bourbonne-les-Bains, fit remettre à l'Académie des Sciences de l'Institut royal des Sciences un Mémoire qui a pour titre celui de cet article. L'Académie chargea MM. Savart et de Prony de lui faire un rapport sur l'objet soumis à son examen ; mais, par des motifs qu'il ne nous est pas donné de connaître, ces savans n'ont point jugé à propos de faire le rapport demandé. L'auteur du mémoire a cru devoir alors s'adresser à nous, et nous a fait remettre son travail, que nous avons examiné avec attention, et qui nous a paru mériter d'être analysé dans la *Revue musicale*. La question est neuve et intéresse tous les pianistes.

M. Gauvin a été frappé de l'imperfection des claviers des instrumens à touches, tels que le piano et l'orgue, en ce sens qu'ils ne permettent pas de doigter d'une manière uniforme dans tous les tons; inconvénient réel, et qui oppose de grands obstacles aux progrès des commençans. En effet, le partage bizarre et irrégulier du clavier en touches noires et blanches ; les formes dissemblables de ces touches, dont les unes sont larges et longues, les autres courtes et étroites; la difficulté d'atteindre à ces dernières avec le pouce et le petit doigt sans déplacer la main, et sans un mouvement continuel de *va-et-vient ;* tout cela, disons-nous, a obligé les professeurs à chercher des règles de doigté par lesquelles on pût éviter, autant que possible, le déplacement du pouce et du petit doigt sur les touches noires destinées aux dièzes et aux bémols. De là vient que le doigté d'une gamme en

ut ou en *ré* est très-différent de celui d'une gamme en *mi* bémol, et que celui-ci est tout-à-fait dissemblable d'une gamme en *fa* dièze majeur. Qu'en résulte-t-il? c'est que dans l'opération de la transposition, il faut que l'artiste partage son attention entre la traduction difficile de la notation de deux clefs en une autre notation toute différente, et un changement complet de doigté. Lorsqu'il s'agit d'une musique facile, ce changement est de peu d'importance; mais il n'est pas d'accompagnateur qui n'ait remarqué les difficultés que nous venons de signaler dans l'accompagnement de la musique nouvelle, et particulièrement dans les ouvrages de Rossini, lorsqu'ils étaient obligés de les transposer, opération qui se présente à chaque instant.

Abstraction faite de la transposition, il n'est personne qui ne reconnaisse l'avantage qu'il y aurait à pouvoir doigter d'une manière uniforme dans tous les tons, avantage qui ne pourrait exister que si le clavier était construit avec plus de régularité. Frappé de ces considérations, M. Gauvin s'est livré à des recherches multipliées sur les moyens d'arriver à ce résultat. Après avoir exposé l'état de la question, nous croyons devoir le laisser parler lui-même, et développer son système.

« L'importance, peut-être exagérée, que j'attachais à la » propriété qu'aurait un instrument à touches d'offrir » un doigté absolument identique pour une même mu- » sique exécutée sur une corde quelconque, m'engagea » à examiner plus attentivement la question que j'ai » énoncée en commençant, et à chercher spéculative- » ment s'il ne serait pas possible de résoudre d'une » manière satisfaisante le problême de faire un piano » *isotone* (à tons égaux, identiques, relativement au » doigté).

» Ma première idée ne m'arrêta pas long-temps: » c'était de supprimer les touches noires qui répondent » à des dièzes ou bémols des notes de la gamme natu- » relle représentées par des touches blanches, et de » n'employer, pour ces dièzes et bémols, que des touches

« absolument semblables aux autres, et placées, comme « elles, sur le clavier, à leur rang dans l'ordre chromatique. De cette manière, le clavier était bien isotone; » mais les douze touches de la gamme, pour autant de » demi-tons, auraient occupé un espace énorme. A la » vérité, les touches noires, entre lesquelles, sur le clavier ordinaire, on a souvent besoin de frapper une » touche blanche n'existant plus, il n'aurait pas été nécessaire de conserver aux touches du nouveau clavier » une largeur de 10 lignes 1/3, et l'on eût pu ne leur » donner que 8 lignes et même moins, puisque, sur le » clavier ordinaire la touche blanche entre deux touches » noires n'a guères que 7 ou 7 lignes 1/2 à la hauteur de » celles-ci, où les doigts la frappent souvent. Mais quand » on n'eût donné que 7 lignes à ces touches du nouveau » clavier, l'octave aurait embrassé 7 pouces, et n'aurait » pu être prise que par une main très-grande; en même » temps beaucoup d'accords de trois sons seraient devenus impraticables.

» Je songeai un moment à donner aux touches la » forme et la disposition de celles blanches et noires » alternativement de demi-ton en demi-ton. L'octave aurait été réduite à 5 pouces 2 lig., si les touches blanches eussent été prises de la même largeur que dans » le clavier ordinaire; mais il y aurait eu deux tons » pour chaque mode, selon que la tonique eût répondu » à une touche blanche ou noire. Cette solution était » donc encore incomplète.

» Je revenais, d'ailleurs, toujours à cette conclusion, » que, pour rendre le clavier tel qu'à des intervalles » égaux entre les touches frappées, répondissent constamment des tons également distans, qui pussent être » rendus par la même ouverture et par la même position des doigts, il fallait que ce clavier fût composé » de touches en lignes également distantes, en procédant » par demi-tons.

» J'imaginai alors de bomber très-fortement les touches » au milieu, en sorte qu'il y eût, entre les arrêtes supérieures de deux touches consécutives, un vide, une

» gorge assez profonde pour que le doigt qui appuierait » sur une touche n'atteignît ni l'une ni l'autre de celles » voisines, tout en occupant un espace plus grand que » la largeur du talon d'une seule touche. Six lignes en- » viron auraient suffi pour cette largeur, et l'octave n'eût » pas dépassé l'étendue qu'elle a sur les claviers ordi- » naires.

» Puis, je me demandai quelle utilité il y aurait à » rendre les touches adjacentes par leur base, et je sup- » posai des touches étroites, d'une largeur égale dans » toute leur hauteur, également espacées et sans aucun » contact l'une avec l'autre. Ce changement me délivrait » de la crainte que le doigt, en s'abaissant avec la » touche qu'il frapperait, ne vînt à faire résonner la » corde d'une touche voisine, en ébranlant celle-ci qu'il » aurait pu rencontrer vers le bas, si elles avaient été en » s'élargissant au talon.

» Cette dernière conception était assurément très- » mauvaise, car ces touches isolées auraient eu du jeu, » c'est-à-dire de faux mouvemens; il eût été très-difficile » d'attaquer les notes, surtout en procédant par inter- » valles éloignés, ou bien lorsque plusieurs touches » doivent être frappées à la fois; le doigt eût été mal » appuyé et se serait promptement fatigué, peut-être » même blessé.

» Mais pourtant, arrivé là, je me trouvais réellement » très-rapproché de la solution que je cherchais, et je » n'avais plus qu'un pas à faire pour l'atteindre. En effet, » que les espaces vides entre les touches étroites, si » étroites que l'on voudra, laminaires même, soient oc- » cupés par des touches fausses qui n'aient pas d'autre » fonction que de remplir ces vides, et tous les inconvé- » niens disparaissent. Le doigt ne frappant point une » touche étroite, une touche réelle, sans tomber en » même temps sur les deux fausses touches voisines, sera » parfaitement appuyé, et ne pourra être affecté doulou- » reusement de la pression sur la touche étroite. Voilà » ce que j'ai pris pour un perfectionnement des instru- » mens à clavier.

» Comme dans le clavier isotone, qui serait peut-être » mieux nommé clavier chromatique, rien ne fait distin- » guer le ton principal, attendu la similitude parfaite de » forme, de position et d'espacement des touches. J'avais » d'abord eu l'idée de remédier à cet inconvénient, en » donnant une couleur particulière aux touches réelles » qui répondent à des dièzes ou bémols par rapport à ce » ton principal. Mais j'ai imaginé ensuite quelque chose » de mieux, si je ne me trompe: c'est d'avoir dans la » partie supérieure des touches, où les doigts ne frappent » jamais, une bande mobile indiquant d'une manière » sensible à l'œil les notes du ton naturel et leurs dièzes » ou bémols. Au moyen de cette bande, dont on amène- » rait l'*ut* ou le *ré*, etc...., suivant le ton du morceau à » exécuter, sur la touche que l'on voudrait prendre » pour tonique, on pourrait jouer dans un ton quel- » conque, en s'aidant de l'œil, comme dans les claviers » ordinaires, pour attaquer plus sûrement la note. J'ai » figuré ce clavier mobile, indicateur, sur les deux mo- » dèles annexés à la présente note, et dont je vais parler.«

Arrêtons-nous ici pour faire remarquer les défauts qu'offrirait le clavier de M. Gauvin, malgré tout ce qu'il a d'ingénieux, quant à la régularité des dispositions. Le premier, dont tous les pianistes de talent conviendront consiste dans ces touches presque laminaires, sur lesquelles l'artiste ne pourra plus exercer cette pression plus ou moins moelleuse, source de toute expression, *ni étudier son attaque*, si l'on peut s'exprimer ainsi, pour tirer le meilleur son possible de l'instrument, comme on peut le faire sur le clavier ordinaire du piano. Le second inconvénient résulte précisément de la régularité parfaite du clavier de M. Gauvin. On ne peut nier que les défauts du clavier ordinaire, quant au doigté, ne soient favorables à l'œil pour distinguer promptement les touches de telle ou telle note; dans le clavier de M. Gauvin, au contraire, rien ne parle à l'œil, parce que tout est semblable. Le moyen que l'inventeur propose d'obvier à cet inconvénient par une bande mobile, ne serait que d'un médiocre secours, car il obligerait l'artiste à porter continuellement l'œil sur cette bande,

tandis qu'avec les claviers ordinaires, l'opération du toucher est purement mécanique, et laisse les yeux libres pour la lecture de la musique. Peut-être les défauts que nous signalons sont-ils inséparables d'un clavier à doigté régulier; c'est un problême que nous laissons à résoudre à M. Gauvin et aux facteurs de piano.

M. Gauvin insiste, dans son Mémoire, sur l'avantage que présenterait son clavier, en permettant de saisir de grands intervalles avec la main : cet avantage est réel; mais il ne peut s'obtenir qu'en diminuant excessivement la largeur des touches. Revenons au Mémoire.

« J'ai dit tout à l'heure que 9 lignes pour appuyer le » doigt, sans qu'il frappe plus d'une touche réelle, était » une largeur au moins suffisante. Pour faire admettre » cette assertion, je ferai remarquer, 1° en rappelant ce » qui a déjà été exprimé, que sur les claviers diatoni- » ques, le doigt qui tombe sur une touche blanche entre » deux noires, comme *sol* entre *fa* dièze et *sol* dièze, ne » s'appuie que sur une surface de 7 lignes de largeur » environ; surface dont le niveau est inférieur, par rap- » port aux touches noires voisines qu'il faut respecter; » 2° que, sur le nouveau clavier, les doigts qui sentiront le » milieu de la triple touche composée de deux touches » fausses et de celle réelle intermédiaire, prendront natu- » rellement l'habitude d'une plus grande précision de » mouvemens; 3° et enfin, que les notes du nouveau » clavier étant moins espacées, et les doigts ayant, par » conséquent, moins d'efforts à faire pour parcourir les » divers intervalles, tomberont plus aisément sur les » touches qu'ils devront frapper.

» Si donc cette largeur de 9 lignes pour la triple touche » était encore, en effet, susceptible de réduction; si le » jeu ne devenait point d'une difficulté qui exigeât trop » d'étude, lorsque cette largeur serait de 8 lignes seule- » ment, ce qui surpasse encore la largeur rigoureusement » nécessaire, alors on concevrait la possibilité de faire » un clavier chromatique, où l'*octave* n'aurait que 4 » pouces 6 lignes, la *dixième majeure* 6 pouces (éten- » due de l'octave sur le clavier actuel), et la *douzième* 7

» pouces et demi (ce qui ne dépasse pas la portée d'une
» main d'homme ordinaire).

» J'ajouterai quelques détails sur les avantages et in-
» convéniens que j'entrevois dans l'adoption des claviers
» chromatiques.

» Il n'y a qu'à jeter un coup-d'œil sur les méthodes de
» piano, pour juger de la difficulté que donne à cet ins-
» trument la diversité du doigté dans les tons différens.
» Cette difficulté est absolument nulle dans le clavier
» chromatique, où, pour le commençant même, il est
» égal de prendre pour tonique une corde quelconque.

» On a pris la peine, il y a quelques années, de cons-
» truire des pianos transpositeurs, où le système des
» touches est mobile, et change de position au moyen
» d'une clef. Cela seul prouverait, ce me semble, l'utilité
» reconnue de débarrasser l'étude du piano et des autres
» instrumens à touches, de la difficulté qui vient d'être
» signalée.

» Comme l'oreille suppose assez naturellement, quoi-
» que faussement, des intervalles égaux entre les notes
» qui se succèdent dans l'ordre diatonique, il est fort
» possible que le doigté du ton majeur unique du cla-
» vier isotone ou chromatique, où les notes consécutives
» de la gamme sont inégalement distantes, à cause des
» demi-tons qui séparent la pénultième et la dernière dans
» chaque tétracorde, soit moins facile que celui d'*ut* na-
» turel sur le clavier diatonique. Il est d'ailleurs évident
» qu'une gamme en accords de tierce, sur ce dernier,
» est beaucoup plus aisée à exécuter, puisque la même
» ouverture des doigts rend ces accords, soit majeurs,
» soit mineurs, tandis que sur le clavier chromatique,
» cette ouverture des doigts doit changer selon la valeur
» inégale des accords dont il s'agit. Et c'est, je crois, de
» cette considération développée que sortent les plus
» fortes objections (que je n'ai aucunement l'envie de
» dissimuler) contre le clavier chromatique.

» Mais pour bien jouer du piano, ou de tout autre
» instrument à touches, il ne suffit pas, à beaucoup près,
» de posséder le doigté d'*ut* naturel ; il faut encore se fa-
» miliariser, même sans sortir du mode majeur, avec au

» moins six ou sept tons usités d'un doigté différent, entre
» autres avec celui de *ré*. Or, le doigté de ce ton de *ré*,
» ainsi que l'observation en a déjà été faite, se rapproche
» beaucoup de celui, toujours le même, des tons majeurs
» sur le nouveau clavier, et la différence est, sans doute,
» à l'avantage du dernier. Ainsi, il serait plus aisé d'ap-
» prendre à jouer, dans un ton quelconque du mode ma-
» jeur, sur le clavier chromatique, que dans le seul ton à
» deux dièzes, sur celui diatonique. On ne peut donc
» mettre en question la supériorité de celui-là.

« Sur le clavier chromatique, la transposition quel-
» conque n'offrira absolument aucune difficulté. Il sera,
» par conséquent, inutile de noter la musique destinée
» au piano, dans un autre ton que celui naturel; et si
» une autre corde que celle d'*ut* pour le mode majeur,
» ou de *la* pour le mode mineur, convient mieux, pour
» tonique, à l'effet du morceau, le compositeur n'aura
» qu'à indiquer cette corde par son nom *ré* ou *sol*..... en
» tête de ce morceau; et l'exécutant, avant de commencer
» à jouer, amènera l'*ut* ou le *la* (selon le mode) du
» clavier indicateur, vis-à-vis le *ré* ou le *sol*.... véritable
» de l'instrument.

» Tous les chants ou accords identiques devant tou-
» jours être produits par un doigté identique, quelle que
» soit la corde fondamentale, la main obéira très-promp-
» tement à l'intention du musicien. L'expression de la
» pensée musicale sera aisée, comme l'énonciation des
» idées dans une langue bien faite, qui offre toujours le
» mot propre et une syntaxe rationnelle. Je me fais peut-
» être illusion, et cela n'aurait droit d'étonner personne;
» mais il me semble que le pianiste exercé trouvera sur le
» clavier chromatique une facilité à improviser incom-
» parablement plus grande que sur le clavier ordinaire. »

La candeur avec laquelle M. Gauvin s'exprime, et le soin qu'il a pris de faire remarquer les défauts comme les avantages de son clavier, nous font présumer qu'il reconnaîtra la justesse de nos observations. Nous l'engageons à ne pas se décourager, et à chercher la solution complète d'un problême intéressant, sur lequel il a des notions exactes.

NOUVELLES DE PARIS.

Le succès de *Clari* s'est consolidé au Théâtre-Italien dans les deux représentations qui ont suivi la première. L'exécution, plus soignée, plus sûre, a fait ressortir le mérite de cet ouvrage, qui fait beaucoup d'honneur à M. Halevy. D'ailleurs, les préventions qui devaient s'élever contre l'audace de son entreprise parmi des spectateurs à préjugés, s'affaiblissent chaque jour, et laissent le public impartial libre de s'abandonner à ses impressions. Le premier acte, qui d'abord n'avait pas été apprécié ce qu'il vaut, a beaucoup gagné de ce changement de disposition. On reconnaît maintenant que l'introduction, l'air de madame Malibran, la scène de Zucchelli et le finale, sont de fort beaux morceaux. Quant au duo de Donzelli et de madame Malibran, au second acte, et au trio qui le suit, il n'y a jamais eu qu'une voix pour eux, c'est celle de la louange. A la troisième représentation (mardi 16), madame Malibran était enrhumée : cet accident ne lui a pas permis de produire autant d'effet qu'à l'ordinaire dans son chant; mais, comme actrice, elle n'a pas été moins admirable qu'à l'ordinaire.

— Les répétitions de *la Fiancée*, opéra en trois actes, de MM. Scribe et Auber, se poursuivent avec activité à l'Opéra-Comique; cependant il est douteux que les auteurs consentent à laisser jouer leur ouvrage avant le 1er janvier, car on sait que cette époque n'est point favorable aux théâtres. Les initiés proclament d'avance le succès de cet opéra.

— La société des concerts de l'Ecole royale de mu-

sique organise cette année ses belles matinées musicales plutôt que l'année dernière: déjà sa première séance aura lieu dimanche prochain, 21 de ce mois. Elle a voulu débuter dans la carrière de ses succès par un acte de bienfaisance, en consacrant le produit de son premier concert au profit de la caisse que M. de Belleyme vient d'établir pour l'extinction de la mendicité. Jamais les artistes ne sont des derniers à offrir leurs secours à l'infortune.

La composition du concert est très-favorable au but qu'on se propose; il doit piquer la curiosité des vrais amateurs; il leur offre à la fois l'occasion de participer à une bonne œuvre et de goûter de vives jouissances. La célèbre symphonie en *ut* mineur de Beethoven, l'ouverture de Coriolan, le *Gloria in excelsis* de la première messe, et une romance pour le violon exécutée par M. Baillot, tous morceaux du même maître; le chant de madame Damoreau, et le hautbois de M. Vogt: en voilà plus qu'il ne faut pour faire une matinée délicieuse. Nous n'avons pas besoin de rappeler la perfection d'exécution de ces admirables concerts de l'année dernière. Les oreilles tintent encore du plaisir qu'elles ont alors ressenti.

—Jeudi dernier (11 de ce mois), M. L. Jadin a réuni chez lui l'élite des amateurs et des artistes pour leur faire entendre de nouveaux morceaux de sa composition qui font le plus grand honneur à son talent. Nous y avons entendu deux quintettis pour deux violons, alto, et deux violoncelles, que nous n'hésitons point à ranger parmi les bonnes compositions de ce genre. Des chants heureux, des effets d'harmonie et de modulation inattendus, et beaucoup d'élégance de style, sont les qualités que nous avons remarquées dans ces morceaux. M. Baillot a déployé dans leur exécution tant de verve, d'âme, de chaleur, de vérité, que, malgré tout ce qu'on sait de son talent, il a jeté dans l'étonnement les artistes eux-mêmes, qui croyaient ne l'avoir jamais trouvé si beau. M. Baillot a cela de commun avec quelques hommes supérieurs: son talent s'accroît avec l'âge.

Quelques morceaux de musique sacrée, également composés par M. Jadin, ont été entendus dans la même soirée. Ils sont d'un fort beau style, et ont produit beaucoup d'effet.

— Mercredi dernier, il y a eu une soirée musicale chez Mademoiselle; M. Panseron, qui lui a dédié son album nouveau, y a chanté tous les morceaux qu'il renferme. Au nombre de ceux qui ont obtenu un grand succès, nous citerons : *Voici le jour*, une *Barcarolle*, une *Bourrée d'Auvergne*, que les jeunes princes ont redemandée trois fois.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

Prague. *Marie*, opéra de M. Hérold, vient d'obtenir le plus grand succès dans cette ville. La musique charmante de cet ouvrage et le talent de madame Ernst ont contribué également à cette réussite.

On vient de mettre également en scène *le Harpiste aveugle*, partition nouvelle de Girowetz, maître de musique de la cour. L'intérêt qui s'attache à ce vétéran de la musique (né à Prague), auteur d'*Agnès Sorel*, de *l'Oculiste*, et de symphonies qui ont été fort estimées dans la nouveauté, a défendu son ouvrage contre une exécution négligée et contre les défauts du poëme. Lorsque ce vénérable compositeur parut dans l'orchestre, les applaudissemens les plus véhémens éclatèrent dans toute la salle. Ils recommencèrent après l'ouverture et à plusieurs reprises pendant le cours de la représentation. L'ouverture fut redemandée, et à la fin de la pièce, des couronnes et des vers furent jetés en profusion sur le

théâtre. Adalbert Gyrowetz, né en 1753, vient d'écrire cet opéra à l'âge de 75 ans.

— La santé du célèbre violoniste Paganini est toujours dans un état déplorable; on doute qu'il puisse exécuter le projet qu'il a formé de se rendre à Paris.

— On vient de représenter à Londres, au théâtre de *Drury-Lane*, *la Vieille*, opéra comique en un acte, musique de M. Fétis, traduit en anglais. Cet ouvrage a obtenu le plus grand succès.

— L'opéra du jeune compositeur Giuseppe Staffa, *Priam alla tenda di Achille*, dont nous avons parlé dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, a été représenté pour l'anniversaire de la naissance de la reine de Naples, le 19 novembre dernier, avec un nouveau ballet intitulé : *l'Assedio di Calais*.

AVIS.

La méthode de piano de M. Hummel avait été annoncée d'abord pour le mois d'octobre; mais les mêmes motifs ont empêché les éditeurs de Londres, Vienne et Paris, de publier cet important ouvrage à l'époque annoncée. Ces motifs sont :

1°. La difficulté excessive de la gravure la plus compliquée;

2°. La correction des épreuves, opération bien longue et bien minutieuse;

3° Enfin, l'importance quant au volume; car l'ouvrage aura 480 planches, au lieu de 400 annoncées dans le prospectus.

Le zèle qu'ont mis MM. les professeurs de la capitale

et des premières villes de France et de l'étranger à souscrire pour cet œuvre classique, est un témoignage éclatant de la vénération qu'inspire à tous les pianistes le talent du célèbre compositeur auquel ils sont redevables de tant de jouissances.

S. A. R. Madame, Duchesse de Berri, toujours empressée à accorder sa haute protection à tout ce qui peut contribuer à la gloire des arts, a souscrit pour deux exemplaires sur grand papier vélin.

La souscription restera ouverte jusqu'au jour de la publication, qui aura lieu dans le courant de janvier.

On souscrit à Paris, chez A. Farrenc, professeur-éditeur de musique, rue des Petits-Augustins, n. 13.

ANNONCES.

Quarante-huit études doigtées pour le piano-forté, ou Introductien aux Études de J.-B. Cramer, dédiées à mademoiselle Élisa Lemoine, composées par Henri-J. Bertini jeune, op. 29 et 32. Prix : 15. fr. Ces études se divisent en deux livres : chaque, 9 fr.

Paris, Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur et marchand de musique, rue de l'Échelle, n° 9.

On sait que les études de Cramer offrent des difficultés qui exigent une certaine force : l'auteur de celles-ci a voulu procurer aux élèves les moyens d'arriver à ces difficultés graduellement et d'une manière insensible. L'adoption qu'on a faite de son travail pour l'enseignement dans les classes de l'École royale de musique, prouve qu'il a atteint convenablement le but qu'il s'était proposé.

— *Etudes caractéristiques* composées pour le piano-

forté et dédiées à l'Ecole royale de musique, par Henri Bertini; op. 66. Prix : 20 fr.

Paris, Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n° 9.

Dans cet œuvre, l'objet de M. Bertini a été différent de celui qui lui avait fait entreprendre le précédent, car il a voulu disposer les élèves aux difficultés de la nouvelle école de piano, difficultés qu'on ne trouve point dans les études de Cramer, et qu'il faut savoir vaincre, bien qu'on ne veuille point en abuser. M. Bertini nous paraît avoir d'autant mieux réussi, qu'il a trouvé moyen de rendre ses traits mélodiques, et de ne pas les borner à de simples enfilades de notes, telles qu'on en voit trop maintenant. Nul doute que son ouvrage ne devienne classique : déjà il est adopté pour l'enseignement dans les classes de piano à l'École royale.

— *Album lyrique*, composé de douze romances, chansonnettes, nocturnes, etc., orné de douze vignettes, dédié à S. A. R. MADEMOISELLE, par Auguste Panseron, professeur à l'Ecole royale de musique.

Paris, A. Petit, successeur de M. Ch. Laffillé, rue Vivienne, n° 6, au coin de la Galerie.

Londres, Goulding Dalmaine, Soho-square.

Voici un recueil destiné à obtenir un succès de vogue. La plupart des pièces qu'il renferme sont très-jolies. Tout le monde voudra chanter la chansonnette, *Ah! qu'ils sont heureux de danser*! la *Valse*, le nocturne intitulé *la Vallée d'Interlachen*, etc., etc. M. Panseron était en verve lorsqu'il a composé ce recueil, dont l'exécution typographique est très-soignée.

— *La Dolcezza*, *la Melanconia*, *la Simplicita*, trois nocturnes caractéristiques pour le piano-forté, dédiés à mademoiselle Eudoxie Cordel, et composés par Henri Herz, pianiste de S. M. le roi de France; op. 45. Prix : 9 fr.

Paris, Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n° 9.

Ces trois morceaux sont d'un genre neuf qu'on pourrait appeler *la romance* du piano. Le caractère en est gracieux et l'harmonie suave. Ils ont en outre un mérite

relatif pour les amateurs d'une force médiocre; mérite assez rare dans la musique de Herz : c'est qu'ils sont d'une exécution facile. On ne peut douter qu'ils n'obtiennent beaucoup de succès.

Album de madame Malibran, composé de six tyroliennes.

La Cenerentola de Rossini, arrangée en harmonie, par Berr, l'opéra entier, 18 fr.

Ouverture séparée, 7 fr. 50.

Duetto nella Gelosia Corretta de Pacini, per soprano e tenore, *Tu per orgoglio*, 6 fr.

Rondo del maestro Rossini, cantato della signora Blasis. *Qual soave*, 3 fr.

L'Écho Lyrique, journal de chant avec piano. On reçoit 24 romances et 12 morceaux italiens. Prix : 25 fr. pour la France, 28 fr. pour l'étranger ; 9e livraison, composée des morceaux suivans :

1°. *Le Petit porteur d'eau*, chansonnette, musique de Panseron ;

2°. *L'Ingénue*, musique de Bruguière ;

3°. Air de *Niobé*, chanté par madame Pasta : *Il soave contento.*

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

Nouvelles publications qui ont paru chez les fils de B. Schott, place des Italiens.

Beck. 3 Duos pour 2 violons, lir. 1, 6 fr.

Ehrlich. Grande sonate pour piano, op. 2, 9 fr.

Fischer. Pot-pourri pour musique de cavalerie, op. 8, 6 fr.

Hünten Fr., Variations à quatre mains, pour piano sur un air tyrolien, op. 27, 6 fr.

Küffner J.-B. Grandes marches pour musique militaire, op. 207, 9 fr.

Münchs. Thême varié pour la flûte avec accompagnement d'orchestre, 7 fr. 50 c.

Neukomm. L'Angelus à trois voix et piano, 1 fr. 50 c.

Rummel. Grand Concerto militaire pour piano et orchestre, op. 68, 25 fr.

— 6 Quatuors brill. pour quatre cors, op. 69, 6 fr.

Spaeth. Intr. et variation pour la clarinette avec orchestre, op. 104, 9 fr.

Rossini. 6 Quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, arrangés par F. Berr, lir. 1, 12 fr.

Publications nouvelles; chez J. Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

Adagio et rondo pour violon, avec accompagnement d'orchestre, ou quatuor, ou de piano; par Baillot, œuvre 40.

—*Album musical*, par madame Duchambge et M. Auguste Andrade, composé de 12 romances avec accompagnement de piano ou de guitare. Se vend aussi chez Petibon, rue du Bac, n. 31.

Beethoven. Ouverture d'*Egmont*, à grand orchestre; 9 fr.

Id. pour piano à 4 mains; 5 fr.

Ouverture de *Coriolan*, grand orchestre; 9 fr.

Id. pour piano à 4 mains; 5 fr.

Ouverture de *Prométhée*, à grand orchestre; 9 fr.

Id. pour piano à 4 mains; 5 fr.

Dotzauer, J.-J.-F. Op. 93, septième concerto pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; 10 fr.

Paris, chez A. Farrenc, professeur-éditeur de musique, rue des Petits-Augustins, n° 13.

SUR LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

DEUXIÈME ARTICLE.

Après la mort de Palestrina, le style de la musique religieuse fut stationnaire dans l'école romaine pendant plus de vingt ans. Imiter ce grand musicien avec plus ou moins d'exactitude et de bonheur était l'objet des travaux de tous les compositeurs qui écrivirent depuis 1590 jusqu'en 1620. Jean-Marie Nanini même, malgré sa haute science et sa facilité, ne sortit point de la route qu'il avait trouvée toute tracée; il se contenta de chercher une pureté d'harmonie qu'il a souvent rencontrée, et qui servit de modèle à tous ses élèves, et particulièrement à son neveu Bernard Nanini.

Mais tandis que l'art semblait ne point sortir de la direction qu'il avait prise, diverses causes préparaient un changement inévitable dans le style de la musique religieuse. La première fut l'invention de l'harmonie dissonante naturelle et sans préparation, imaginée par Claude Monteverde, musicien de génie, qui fut élevé dans l'école vénitienne. Il est presque inutile de dire qu'il fut en butte à toutes sortes de critiques et de plaisanteries pour le service éminent qu'il venait de rendre à l'art musical: c'est le sort de tous les inventeurs et de toutes les nouveautés, et les choses n'ont guère changé sous ce rapport, bien que deux siècles et demi se soient écoulés depuis la découverte de Claude Monteverde. Il paraît qu'il n'en sentit pas tout le prix lui-même, ou du moins qu'il crut devoir en borner l'usage à la musique de chambre, qu'on appelait alors *madrigali* et *canzonette*,

et au style dramatique, dont il fut un des inventeurs. Si l'on examine attentivement les œuvres de messes et de motets qu'il a publiés postérieurement à la date de son invention harmonique, on n'y trouve rien qui les distingue des compositions qui lui avaient servi de modèle, si ce n'est une certaine incorrection dont il ne put jamais se défendre, et qui fut peut-être l'origine de son invention. Si Monteverde n'avait écrit que ces ouvrages, son nom serait resté dans l'obscurité avec ceux d'une foule de maîtres de chapelle qui furent ses contemporains, et dont les œuvres sont maintenant oubliés.

La seconde cause qui agit sur les changemens qui devaient s'opérer dans le style de la musique religieuse, fut l'invention du drame musical. J'ai déjà eu occasion de parler plusieurs fois de cet événement mémorable dans l'histoire de l'art, et je ne reviendrai plus sur ce sujet; mais je dois faire remarquer l'influence qu'il dut avoir sur le goût général de la société, et sur toutes les parties de la musique. Cet événement combiné avec l'invention de la basse libre, appelée *basse continue*, par Louis Viadana, devait faire naître l'idée d'introduire des accompagnemens dans le style religieux : c'est ce que fit Carissimi. Mais avant que ce grand artiste imprimât une nouvelle direction à cette partie de la musique, d'autres en avaient déjà rendu le style plus léger, et diverses révolutions plus ou moins sensibles s'étaient opérées. Elles n'eurent d'abord que des effets partiels; mais au commencement du dix-huitième siècle, elles se firent sentir davantage lorsque la fusion des styles des écoles allemande et italienne eut lieu. Je m'explique.

Pendant que les noms de Palestrina et des autres grands musiciens de l'Italie se répandaient dans toute l'Europe, et que les compositions de ces habiles maîtres faisaient les délices des nations les plus éclairées, quelques pauvres chantres de village travaillaient en silence, dans le nord de l'Allemagne, à préparer le siècle brillant de Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart. Luther, grand homme, dont l'influence ne se borna point à changer la

croyance de quelques peuples, et qui devait imprimer une direction nouvelle à l'esprit humain, en substituant l'exercice de la raison à la foi; Luther, dis-je, élève et ami de Senfel, le plus habile musicien de l'Allemagne, et savant musicien lui-même, avait senti la nécessité de compléter sa réformation, en substituant dans les prières les langues vulgaires au latin, et la musique rhythmée des cantiques au plain-chant. Il composa lui-même un grand nombre de ces cantiques, et invita les meilleurs musiciens de l'Allemagne à s'occuper de cet objet important. Dès-lors, une nouvelle carrière fut ouverte au génie musical d'un peuple heureusement organisé. Jusqu'à Luther, ce que l'Allemagne avait eu de musiciens s'était borné à la culture du style généralement adopté depuis les vieux maîtres de l'école gallo-belge; mais après lui commença une manière nouvelle, inhérente au sol qui la vit naître, et qui a toujours conservé son type original, malgré toutes les révolutions qui se sont opérées dans l'art.

Trois hommes qui n'ont point joui de la réputation qu'ils méritaient, contribuèrent surtout à imprimer à l'école musicale allemande ce cachet particulier qui la distingue encore: ce furent Adam Gumpelzhaimer, Jean-Léon Hasler et Chrétien Erbach. Le premier, chantre de l'église de Sainte-Anne à Augsbourg, naquit à Trosberg, en Bavière, vers 1560. Après avoir étudié la musique sous la direction de J. Enzemüller, il passa une partie de sa jeunesse dans la condition médiocre de simple musicien de chapelle chez quelques princes, et finit par accepter la place de chantre à l'école d'Augsbourg. Là, sans autre ambition que de remplir les devoirs de sa place et de cultiver la musique pour son propre plaisir, toute sa vie fut employée à former des élèves et à écrire des cantiques et des psaumes à quatre, cinq et six voix, dont il a fait imprimer dix recueils qui sont devenus excessivement rares, et dont on aurait à peine connaissance, si Abraham Schade et Bodenschatz n'en avaient inséré des extraits dans leurs collections intitulées:

Promptuari musici et *Florilegium portense*. J'ai mis en partition quelques motets composés par Gumpeltzhaimer; et j'ai vu avec étonnement et admiration que sa modulation, qui a pour base la tonalité moderne, est toujours vive, inattendue, et cependant douce et naturelle : qualités dont nul avant lui n'avait donné d'exemples, et qui, depuis lors, sont devenus le type du style de Bach et de Hændel. Moins riche de forme que la musique de Palestrina, celle de Gumpeltzhaimer a cependant de l'élégance et de la pureté, et l'emporte de beaucoup sur l'autre par le piquant de l'harmonie. On y trouve surtout cette sorte de rêverie mélancolique, type de la musique allemande que Gumpeltzhaimer a la gloire d'avoir fait connaître le premier, ou du moins l'un des premiers. Sans rien inventer, l'illustre compositeur de Préneste s'est immortalisé par la perfection qu'il a mise en toutes choses. Le pauvre maître d'école d'Augsbourg, tout en ouvrant des routes nouvelles, est resté dans l'obscurité. Si l'on cherche les causes de cette différence dans la destinée de deux grands musiciens, on la trouvera dans la protection qui était alors accordée aux arts en Italie, tandis que les artistes allemands languissaient dans une sorte de servitude; dans l'éclat de la littérature italienne qui faisait connaître les noms des grands artistes en tout genre; tandis que la langue allemande, à peine formée, n'était parlée que dans l'intérieur de la Germanie; enfin, dans les relations habituelles de l'Italie avec la France, l'Espagne, l'Angleterre et les Pays-Bas, avantage dont l'Allemagne ne jouissait pas. Quels que soient les talens d'un artiste, il ne peut se faire une réputation brillante qu'autant que les circonstances le secondent.

Plus heureux que Gumpeltzhaimer, Hasler, protégé par un riche négociant d'Augsbourg, eut l'avantage de pouvoir se rendre en Italie pour y étudier le contrepoint sous la direction d'André Gabrieli, célèbre organiste de Saint-Marc de Venise. Charmé des talens de ce musicien, l'empereur Rodolphe II l'appela à sa cour, et lui accorda des lettres de noblesse. Après avoir été suc-

cessivement au service de ce prince et des électeurs de Saxe, Chrétien II et Jean-Géorges, Hasler mourut de phthisie, le 5 juin 1612, laissant une réputation plus brillante que celle de Gumpeltzhaimer, quoiqu'il soit douteux qu'il l'ait égalé comme homme de génie. Hasler fut cependant un grand compositeur : n'eût-il produit que l'ouvrage admirable qui a pour titre : *Psalmen und christliche gesænge mit vier stimmen* (psaumes et cantiques à quatre voix, Nuremberg, 1607, in-4°), il serait au premier rang des fondateurs de l'école allemande. L'excellente éducation musicale qu'il avait reçue en Italie, lui avait donné une pureté de style qu'on trouve rarement unie au sentiment harmonieux qui domine dans les compositions de ces anciens maîtres. Sa modulation est moins piquante que celle de Gumpeltzhaimer, mais l'ensemble de ses morceaux a plus de suavité. Le hasard, qui avait fait naître ces deux artistes distingués à la même époque, ne pouvait mieux préparer l'avenir brillant de la musique allemande, et surtout de la musique religieuse.

C'est un fait bien remarquable, que la ville d'Augsbourg ait possédé à la même époque les trois plus grands musiciens de l'Allemagne, et que tous trois aient vu le jour dans l'espace de moins de dix ans. En effet, Chrétien Erbach, organiste de cette ville, que j'ai nommé avec Gumpeltzhaimer et Hasler, naquit à Algesheim dans le Palatinat, vers 1560. En examinant avec soin ses ouvrages, et particulièrement celui qui est intitulé : *Cantionum sacrarum 4-8 vocum, liber secundus*, Augsbourg, 1600, j'ai remarqué que le caractère de sa musique participe du style de Hasler et de celui de Gumpeltzhaimer. Moins élégant peut-être que le premier, moins pénétrant que le second, il a fait un heureux mélange des qualités qui les distinguent, et a pris une place honorable à côté d'eux.

Jusque vers le milieu du seizième siècle, il n'y avait eu dans toute l'Europe qu'un style, qu'une manière pour la musique d'église. Ce style, qui n'était autre que celui de

Josquin et des autres contrapuntistes de l'école gallo-belge, était également cultivé par les musiciens italiens, français, allemands, et même anglais. Il faut posséder beaucoup de savoir, d'érudition et de tact, pour distinguer quelque différence dans la manière d'écrire de Willaert, de Zarlin, de Henry Isaac, de Goudimel et de William Bird. Mais vers 1580, on aperçoit déjà quelque tendance à la séparation des écoles; et au commencement du dix-septième siècle, la physionomie des écoles française, italienne et allemande, est déjà prononcée, de telle sorte qu'il n'est presque plus possible de les confondre l'une avec l'autre. Dès cette époque, il y eut progrès presque continuels en Italie et en Allemagne; mais en France, il y eut décadence. Les travaux de Palestrina, de Hasler et de Gumpeltzhaimer ne permettaient plus aux musiciens italiens et allemands de rétrograder; mais l'école française fut long-temps privée d'un homme supérieur. On restait ce qu'on était depuis long-temps, pendant que les autres écoles avançaient: il fallait donc qu'on finît par se trouver en arrière. C'est de cette époque de sommeil que date le retard de la musique française comparée aux autres; elle a toujours fini par arriver, mais vingt-cinq ans plus tard que celle des autres nations. Il semble y avoir maintenant un mouvement favorable qui la porte en avant, pendant que les autres restent stationnaires.

Zarlin assure que Willaert fut l'inventeur de la musique d'église disposée en plusieurs chœurs; des compositions en ce genre, si elles existent encore, doivent se trouver à Saint-Marc de Venise, mais elles n'ont jamais été publiées. Près d'un siècle s'était écoulé depuis que Willaert avait fait ces premiers essais, lorsque Benevoli, élève de Bernard Nanini, et maître de chapelle de la Basilique de Saint-Pierre, à Rome, qui avait reçu de la nature le génie de ces compositions immenses, entreprit d'écrire des messes pour seize, vingt, vingt-quatre, et même trente-six voix disposées en quatre, cinq, six ou neuf chœurs. La vaste étendue des églises d'Italie, et l'u-

sage assez commun d'y établir plusieurs orgues, ont rendu possible l'exécution de ce genre de musique si compliqué, surtout depuis que les facteurs d'orgues italiens avaient trouvé le moyen de faire jouer par le même organiste des orgues placées aux diverses extrémités de l'église, séparément, ou ensemble, comme cela se pratiquait à l'église de Padoue, qu'on nomme par excellence *le Saint*, à l'époque où Burney fit son voyage musical en Italie. Toutefois, malgré cette ingénieuse découverte, il sera toujours extrêmement difficile d'obtenir une exécution satisfaisante de ces grandes compositions, soit à cause de l'éloignement des chœurs dont les sons ne parviennent pas à l'auditeur à l'instant de l'émission, soit par l'impossibilité de faire naître dans les différens chœurs l'unité de sentiment. J'ajouterai que, malgré tout le talent de Benevoli, il n'a pu éviter une foule de mouvemens vicieux à la réunion des différens chœurs, à cause de la difficulté excessive de faire mouvoir un si grand nombre de voix. Il est vrai que ce défaut de pureté s'affaiblit beaucoup dans cette foule immense de parties qui se croisent en tout sens; mais cette confusion de mouvemens même est un défaut essentiel pour l'oreille, qui ne peut avoir de jouissance que dans une perception nette et dégagée d'une attention pénible.

Une innovation plus importante est due à Carissimi; je veux parler de l'introduction des accompagnemens d'orchestre dans la musique d'église. Peut-être a-t-on à reprocher à ce compositeur célèbre d'avoir privé, par cette innovation, la musique religieuse de la gravité qu'elle avait auparavant; mais d'un autre côté, il ouvrit par-là le chemin d'une multitude d'effets qui étaient inconnus auparavant, et qui donnèrent à ce genre de musique une variété dont elle était dépourvue. Le soin que prit Carissimi de ne pas faire jouer continuellement ces instrumens, et d'en opposer les effets à ceux de l'orgue, prouve la délicatesse de son goût. Ce grand musicien, n'eût-il que ce titre à la gloire, mériterait la place distinguée qu'il occupe dans l'histoire de l'art; mais il s'est en-

core rendu recommandable par les formes dramatiques qu'il a introduites dans la musique sacrée. C'est dans son *Stabat* qu'il en fit l'essai pour la première fois, et qu'il ouvrit une carrière nouvelle aux hommes de génie qui lui succédèrent. Son élève de prédilection, Alexandre Scarlatti, perfectionna son ouvrage en imaginant de ne point faire suivre les voix par les instrumens, et de leur donner un dessein particulier. Mais c'est surtout par le sentiment profond qui règne dans la plupart de ses motets, par l'originalité de ses motifs, et par la forme dramatique des chœurs de ses messes que ce grand artiste mérite notre admiration. Malgré toutes les acquisitions de moyens, de procédés, d'instrumens nouveaux et de formes que la musique a faites depuis la mort de Scarlatti, on ne peut examiner les compositions de ce musicien sans être frappé de la force de génie qui lui a fait devancer son siècle pour la connaissance des effets d'harmonie, pour la suavité des chants, et pour la simplicité des moyens par lesquels il arrive aux plus beaux résultats : c'est Scarlatti qui a préparé les progrès de la musique italienne du dix-huitième siècle, dans la musique sacrée comme dans le style théâtral.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

DEVIENNE.

Devienne (François), né à Joinville (Haute-Marne) en 1759, fut élevé par son frère aîné, musicien au service du prince des Deux-Ponts. Ses études musicales ter-

minées, il s'attacha au cardinal de Rohan, et passa ensuite dans la musique des gardes-suisses, qu'il quitta pour entrer à l'orchestre du théâtre Feydeau, en qualité de bassoniste. Egalement distingué comme virtuose sur la flûte et sur le basson, Devienne avait une connaissance générale de tous les autres instrumens, et savait en tirer des effets inconnus en France avant lui. Né avec du talent pour la composition, il créa un nouveau genre de musique pour les instrumens à vent, encouragea les artistes à perfectionner leur exécution, et contribua par-là à l'amélioration de nos orchestres. Non moins recommandable comme compositeur dramatique, il a laissé quelques opéras qui, malgré les caprices de la mode, sont encore entendus avec plaisir, et dans lesquels on remarque beaucoup de fraîcheur dans les idées, et d'élégance dans les accompagnemens. Tout le monde connaît *les Visitandines*, joli ouvrage, qui a survécu aux circonstances qui l'avaient fait naître.

Les productions de Devienne sont si nombreuses, qu'on ne concevrait qu'à peine sa fécondité, si l'on ne savait que, nonobstant les devoirs que lui imposaient ses places et les leçons qu'il donnait, il travaillait ordinairement huit heures par jour. Cet excès de travail finit par altérer ses facultés morales; sa tête se dérangea, et l'on fut obligé de l'enfermer à Charenton, où il est mort le 5 septembre 1803. Il avait été professeur au Conservatoire de musique, et fut compris dans la réforme gégérale de l'an X.

Voici la liste de ses ouvrages : I. Opéras : 1° *le Mariage clandestin*, en un acte, au théâtre Montansier, 1791; 2° *Agnès et Félix*, ou *les deux Espiègles*, en deux actes, 1794; 3° *le Valet des deux maîtres*, au théâtre Feydeau, 1795; 4° *les Visitandines*, en deux actes, 1795. Cet opéra eut plus de cent représentations consécutives. Ayant été repris en 1824 sous le titre du *Pensionnat*, il n'a pas eu moins de succès que dans la nouveauté; 5° *Rose et Aurèle*, en un acte, 1796; 6° *les Comédiens ambulans*, en trois actes, 1799. II. Pièces détachées pour

le chant : 7° *romance d'Estelle*, avec accompagnement de piano et flûte ; 8° *romance de Gonzalve de Cordoue*, avec accompagnement de piano et flûte ou violon, op. 53, Paris, 1795 ; 9° *Romance patriotique ;* 10° *Chanson républicaine à l'usage des fêtes nationales ;* 11° *première livraison de six romances*, paroles de Lablée, avec accompagnement de piano ou harpe. III. Ouverture et symphonies : 12° *Symphonie concertante pour cor et basson*, n. 1, Paris, 1792 ; 13° *Symphonie concertante pour hautbois ou clarinette et basson*, n. 2, *ibid.*, 1793 ; 14° *Symphonie concertante pour flûte, clarinette et basson*, op. 22, *ibid ;* 15° *Symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson avec orchestre*, n. 4, *ibid.* 1794, production excellente dans son genre, et qui a obtenu le plus grand succès ; 16° *Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre*, op. 25, *ibid.;* 17° *la Bataille de Jemmappes pour vingt instrumens*, *ibid.*, 1796 ; 18° *Ouverture en* fa *pour instrumens à vent*, n. 7, *ibid.*, 1796 ; 19° *Ouverture pour instrumens à vent, à l'usage des fêtes nationales*, *ibid ;* 20° *Symphonie concertante pour deux flûtes et orchestre*, n. 1 ; 21° *Deuxième symphonie concertante en* fa *pour flûte, hautbois, cor et basson*, Paris, 1800. IV. Concertos pour divers instrumens à vent : 22° *Concertino d'airs connus*, *pour flûte*, n. 1, Paris ; 23° *Concerto pour la flûte*, n. 2, *ibid.;* 24° *idem*, n. 3, Berlin, 1797 ; 25° *idem*, n. 4, Paris ; 26° *idem*, n. 5, *ibid.;* 27° *idem*, n. 6, *ibid ;* 28° *Concertos pour le basson*, n. 1, 2, 3, 4, *ibid.*, 1793 ; 29° *Concertos pour la flûte*, n. 7 et 8, *ibid ;* 30° *Concerto pour le basson*, *ibid.*, 1800. V. Quatuors : 31° *Vingt-un quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, œuvres 16, 62, 64, 66 et 67, Paris ; 32° *Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse*, op. 73, *ibid.*, 1800. VI. Trios : 33° *Six trios pour basson, violon et basse*, op. 17 ; 34° *Six idem pour deux flûtes et basse*, op. 18 ; 35° *Six sonates pour le piano, avec accompagnement*, op. 22 et 23, Londres et Paris ; 36° *Six trios pour deux clarinettes et basson*, op. 27 ; 37° *Six idem*, œuvres 61 et 62, Paris et Offembach, 1796 ; 38° *Trois trios pour cor, clarinette et basson*, Paris, 1797 ; 39° *Six trios pour flûte, alto et basse*, *ibid.*,

1800; 40° *Six idem pour flûte, violon et basse*, op. 66, liv. 1 et 2; 41° *Six idem pour trois flûtes*, liv. 1 et 2, Paris, 1800. VII. Duos : *Cent cinquante-huit duos pour divers instrumens*, œuvres 1, 2, 5, 6, 7, 8, 15, 18, 20, 53, 64, 65, 68, 3, 21, 27, 69, etc. Paris, Londres, Offembach, Berlin, 1789-1801. VIII. Solos : *Six sonates pour basson*, avec accompagnement de basse, op. 24; *Six sonates pour clarinette*, avec accompagnement de basse, op. 28; *Six sonates pour flûte*, avec accompagnement de basse, op. 58; *Douze sonates pour hautbois*, avec accompagnement de basse, op. 70 et 71; *Douze sonates pour flûte*, avec accompagnement de basse, op. 72 et 73. IX. Harmonie militaire : *Douze suites d'harmonie à huit et à douze parties*, Paris, 1798-1801. X. *Méthode de flûte théorique et pratique, contenant tous les principes, des petits airs, duos et sonates faciles*, etc. Paris, Imbault, 1795. Cet ouvrage estimé a été reproduit dans plusieurs éditions.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Les concerts, tels qu'on les exploite dans les villes principales de l'Europe pendant la durée de la saison, peuvent être considérés en général comme une espèce de contribution prélevée sur les amateurs, à qui l'on ne donne pas toujours du plaisir pour leur argent. De là est né sans doute l'espèce de dégoût qu'inspire non-seulement la chose, mais le nom. Aussi avons-nous vu disparaître presque entièrement celui-ci : ce ne sont plus *des*

concerts qu'on donne; ce sont des *soirées de musique*. Mais qu'importe le nom, si la chose ne vaut pas mieux? Au peu de soin que prennent les artistes pour composer leurs concerts convenablement, à la facilité avec laquelle ils admettent dans leurs rangs les talens les plus médiocres, on dirait que la chose ne les regarde pas. Mais que doit-il en résulter? c'est qu'après avoir délaissé les concerts avec orchestre, le public abandonnera les soirées au piano. On l'accusera alors d'indifférence pour la musique, et l'on aura tort; car moi, qui certes n'ai point d'indifférence pour cet art, je considère l'obligation où je suis d'assister à la plupart de ces soirées, comme une véritable corvée.

Si l'on veut une preuve de l'intérêt que le public prend à la musique, quand elle est digne de son nom, qu'on l'examine aux concerts de l'École royale de musique, dans les soirées de M. Baillot, et dans quelques autres circonstances assez rares, où le soin préside à l'exécution, et l'on verra que ce n'est pas lui qu'il faut accuser. Son empressement à se rendre à ces admirables concerts de l'École royale de musique, l'enthousiasme qu'il y manifeste, sont des preuves certaines qu'il cherche le beau et qu'il sait s'y plaire. C'est aux artistes de mérite qu'il appartient de faire l'éducation du public; mais quand cette éducation est faite, il ne faut pas se plaindre qu'il soit devenu exigeant, car il a le droit de l'être.

Ces réflexions m'ont été suggérées par la chaleur des applaudissemens que les auditeurs ont prodigués aux chefs-d'œuvre de Beethoven et à leur exécution, au concert du 21 de ce mois. Quoique la recette se soit élevée à plus de 2,500 francs, la salle n'était pas remplie, parce que les amateurs qui fréquentent ces sortes de réunions n'ont pas encore quitté la campagne; mais y eût-il eu dix fois plus de monde, l'entraînement, l'enthousiasme n'auraient pu aller au-delà de ce qu'ils furent dans cette matinée. Il n'est personne qui n'ait été frappé des dimensions colossales de cette symphonie en *ut* mineur, qui, sous le rapport de l'effet, me paraît être le

morceau instrumental le plus étonnant qui existe. A la grandeur du plan général, répondent parfaitement les détails, qui tous sont empreints d'un caractère d'originalité et de création. Quel dommage que tant de beautés de tout genre soient quelquefois altérées par le défaut de tact qui entraîne Beethoven dans des divagations dont l'effet est presque toujours de refroidir l'auditeur au moment où son enthousiasme est porté au plus haut point. La solitude dans laquelle Beethoven a presque toujours vécu, par suite de son caractère peu sociable, est sans doute favorable au génie, qui se détériore dans le monde en se façonnant à ses conventions; mais aussi elle est nuisible au goût qui ne se forme que dans la société, et qui ne résulte que de l'observation des sensations de ceux qui nous entourent. Beethoven était si fort attaché à ses idées, qu'il ne pouvait se décider à finir: il semble que ses derniers accords soient toujours un sacrifice qu'il fait à regret. Il n'avait point remarqué qu'il est un point où le développement des phrases principales est complet, et que tout ce qui dépasse ce point, loin de rien ajouter aux beautés de l'ouvrage, diminue progressivement le plaisir qu'il a fait naître. Par exemple, l'andante de la symphonie en *ut* mineur est plein de beautés du premier ordre; il s'y trouve entre autres un trait placé dans les parties de flûte, de hautbois et de clarinette, qui est plein de grâce et de sentiment; Beethoven l'a répété souvent; mais comme il sert de complément aux idées précédentes, il est entendu avec plaisir chaque fois. Enfin la péroraison arrive; tout annonce la fin du morceau, et l'on sent que le moment était venu en effet de conclure. Mais, par une bizarrerie qui n'a pu être imaginée que par Beethoven, l'attente est trompée : on rentre dans le sujet sans motif, et le trait dont il est question est redit de nouveau pour amener d'autres écarts. Dès ce moment, le plaisir diminue; la phrase, qui avait produit un bon effet jusque-là, perd tout son charme: enfin l'auditoire est refroidi, et l'effet n'est plus qu'un souvenir.

La même faute se répète, mais d'une manière bien plus sensible, parce quelle se prolonge davantage dans

le morceau final. Le *scherzo* qui amène la marche est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre. Phrases pleines de sentiment, de goût et d'élégance, conduite neuve et piquante des idées, instrumentation ravissante, tout est réuni dans ce morceau parfait, qui se termine par un effet prodigieux, celui de cette marche gigantesque, digne des héros d'Homère. Si cette marche n'avait que les dimensions ordinaires des morceaux de ce genre, l'auditoire n'aurait pas le temps de respirer depuis le commencement du *scherzo*. Mais après le plus magnifique début, une suite d'idées vagues, d'imitations sèches et scolastiques, de modulations hasardées et sans charme, viennent diminuer peu à peu le plaisir qu'on a ressenti; la reprise même du motif de la marche ne produit plus un effet aussi satisfaisant que la première fois, et le morceau finit encore trop tard. Ces défauts, qui se reproduisent dans la plupart des ouvrages de Beethoven, et qui accompagnent toujours les plus grandes beautés, prouvent que s'il est incontestablement un homme de génie, et même d'un génie immense, ce n'est point un homme de goût.

La symphonie dont il vient d'être question a été exécutée admirablement, comme elle l'a été dans les concerts de la saison précédente; peut-être y a-t-il même eu plus d'ensemble et de fini dans les détails; seulement il m'a semblé que le mouvement de la marche a été pris un peu trop lent. Le début gagne peut-être de la largeur dans ce mouvement, mais le milieu en devient plus languissant qu'il ne l'est naturellement.

Le *Gloria* de la première messe de Beethoven n'a rien laissé à desirer sous le rapport de l'exécution. Ce morceau n'est pas un des meilleurs de l'auteur. Quoiqu'on y trouve des traits qui décèlent l'homme supérieur, il s'en faut cependant de beaucoup que Beethoven réussisse dans ce genre aussi bien que Cherubini. Il est vrai que la musique sacrée de ce dernier est la perfection de la musique sacrée conçue sous le rapport dramatique.

L'ouverture de *Coriolan* offre de grandes difficultés,

principalement dans les parties de viole et de violoncelle; elles ont été vaincues avec beaucoup d'habileté et d'ensemble par les artistes de l'excellent orchestre de l'École royale de musique. Ce morceau, où l'on voit que Beethoven s'est proposé de peindre le désordre des passions qui agitent le cœur de Coriolan, est une belle conception qui appartient à ce qu'on pourrait appeler le genre romantique de la musique. Une phrase de chant du plus beau caractère coupe de la manière la plus heureuse l'emportement fougueux des autres motifs. La constitution physique et morale de Beethoven le portait à ce genre de composition, qui exige des pensées énergiques et de l'abandon. On sait que cette ouverture est coupée pour se lier à l'action d'une tragédie, en sorte qu'elle n'a point de cadence finale: c'est donc une heureuse idée que de la faire suivre par le beau morceau final de l'oratorio *Jésus au mont des Oliviers*, ainsi qu'on le fait aux concerts de l'École royale. Ce dernier morceau est du plus bel effet, et a été fort bien exécuté. Je ferai seulement remarquer que l'entrée de la partie de contralto dans la fugue est trop faible. En général, cette partie aurait besoin d'être recrutée de quelques voix sonores et franches, car ses attaques manquent de vigueur.

Nourrit n'était point en voix dans l'air du *Siége de Corinthe* qu'il a chanté; mais ce chanteur est si plein de chaleur et d'âme, qu'il s'est tiré honorablement de son entreprise. Une indisposition subite de madame Damoreau a privé l'auditoire du plaisir de l'entendre dans l'air qui était annoncé.

Un grand talent est grand même dans les petites choses. M. Baillot l'a prouvé dans la romance de Beethoven qu'il a exécutée au dernier concert. Cette romance est simple, et n'offrirait pas beaucoup d'occasions de briller aux virtuoses qui ne savent que vaincre des difficultés. Mais il faut la chanter avec âme avec un archet, et c'est là un genre de difficulté qui a aussi son mérite : M. Baillot s'est acquitté de cette tâche de manière à faire naître l'admiration de l'auditoire. Il est impossible d'être plus

pur, plus touchant, plus pénétrant qu'il ne l'a été dans ce morceau.

M. Vogt n'a pas été aussi heureux dans son air varié pour le hautbois, quoiqu'il eût débuté de la manière la plus satisfaisante. Un de ces accidens communs à son délicat instrument, une bulle d'eau, l'a gêné pendant la plus grande partie de son morceau. En cherchant un son volumineux, M. Vogt s'expose peut-être un peu trop à ces accidens.

En somme, le concert du 21 a été ce que sont toujours les concerts de l'École royale de musique; c'est-à-dire une succession des plus vives jouissances pour quiconque n'est pas insensible au charme de la musique.

FÉTIS.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

SUR LA MUSIQUE A LEIPSICK,

DANS L'ANNÉE 1828.

Depuis que notre théâtre permanent a été fermé à la fin de l'entreprise du conseiller Küsner, tous les véritables amateurs de musique ont craint que cet événement n'eût des conséquences fâcheuses pour l'état de l'art chez nous. La musique dramatique est, en effet, un genre essentiel à l'existence d'un bon orchestre, et l'église et les concerts sont insuffisans pour réunir et former au jeu d'ensemble une pareille masse d'individus, et pour leur procurer d'ailleurs les moyens de vivre. Il était à craindre que la plupart des membres n'acceptassent, au

fur et mesure des occasions, les propositions qui leur seraient faites ailleurs, et que ceux qui seraient retenus ici par des liens de famille, ou incapables de profiter d'une bonne occasion, ne s'adonnassent à un genre de musique plus productif. Cependant l'espoir de voir rouvrir un théâtre permanent, en a retenu un grand nombre. Beaucoup d'entr'eux, surtout ceux qui savent toucher le piano, instrument presque uniquement cultivé de nos jours par les amateurs, se sont mis à donner des leçons, pendant que les autres ont été chercher cet été de l'emploi dans le corps de musique des concerts de jardins qui ont été fort nombreux. Madame Kraus-Wranitzky, actuellement attachée à l'opéra de Hambourg, en donna un au milieu de l'été. Il n'était réservé qu'à une virtuose qui s'était fait chérir du public il y a quelques années, de réussir dans de pareilles circonstances. Son chant a subi des modifications remarquables; sa voix a plus de mordant et de force à l'aigu : elle la gouverne avec plus de puissance; elle a également gagné en sûreté et en facilité. Enfin, elle a adopté un genre plus solide; mais elle a perdu sous le rapport de la grâce. On dirait qu'elle ne peut plus s'abandonner à un sentiment simple. Les gestes dramatiques dont elle accompagne son chant, font remarquer ce qui lui manque. Elle avait exécuté jadis, de manière à ravir, le chant si simple : *An Alexis :* maintenant ce sont des variations artistement travaillées (par Lindpaintner), que nous devons appeler charmantes dans leur genre, mais qui n'ont pas produit moitié de l'effet du chant simple d'autrefois. Elle chanta en outre une scène dc Vitellia du *Titus* de Mozart, et un autre de Rossini, ainsi qu'un duo de l'*Aureliano in Palmira* de ce dernier auteur, avec mademoiselle Grabau, de Bremen, notre cantatrice des concerts. On a été fort satisfait de l'élan et de la sûreté dans les derniers morceaux : la voix bien timbrée de mademoiselle Grabau faisait fort bon effet. Dans le même concert, M. Eichler, jeune artiste de talent, membre de l'orchestre, exécuta un solo de Lipinsky, fort difficile, comme tous ceux de ce virtuose, qui ne rachetait pas ce défaut

par un grand mérite. Le jeune exécutant recueillit beaucoup de suffrages. Les amateurs d'ici se sont réunis par souscription pour envoyer ce jeune homme à Spohr, qui achèvera sans doute de le perfectionner.

Nous eûmes ensuite un assez grand intervalle en fait de solennités musicales. M. Weinlich fit exécuter le *Te Deum* allemand de Schicht sur les paroles de Klopstock. Cet œuvre imposant, fait avec science, produisit beaucoup d'effet. En septembre, les musiciens organisèrent à leur profit, avec la coopération du comité musical et de l'Académie de chant, un concert qui fut donné dans l'église de l'Université, et conduit par le directeur de musique Polenz, avec son zèle accoutumé. Une symphonie de Mozart en *ut* majeur avec fugue, et l'ouverture d'*Iphigénie* de Glück, firent puissamment résonner les voûtes sacrées. Le *Vater unser* (*Pater noster*) de Naumann, qui fut exécuté avec une tenue parfaite par les chœurs et par les solos (confiés aux amateurs de cette ville), excita de véritables émotions d'une douce piété. Les amateurs de musique instrumentale furent très-satisfaits du solo de trombone du virtuose Queisser.

Huit jours avant l'ouverture de la foire actuelle de Saint-Michel, les amateurs du théâtre ont vu avec une grande joie arriver la société dramatique de Magdebourg, qui donne depuis ce temps des représentations. Ce que nous en avons vu et entendu jusqu'à ce moment, nous a prouvé que le personnel de cette troupe ne le cède pas à celui que notre théâtre possédait l'hiver dernier. Le début eut lieu par le *Vampire* de Marschner, que nous avons entendu plus d'une fois depuis. Nous avons eu, en ouvrages tout-à-fait nouveaux pour nous, *Marie*, d'Hérold, qui renferme une foule de charmantes choses, et *Fiorella*, d'Auber, produit français, assez faible comme poëme et comme musique. On a donné en outre la *Vestale* de Spontini, dans laquelle madame Franchetti chanta le principal rôle, et repris le *Maçon*, joli ouvrage d'Auber. On a donné aussi de bonnes représentations dans le genre du drame. Je vous enverrai plus de détails quand la troupe aura fait sa clôture.

Le 29 septembre, commencèrent, dans le magasin des draps, les concerts d'abonnement qui font la joie et l'édification de nos amateurs. On en fit l'ouverture par la symphonie n° 1 de Kalliwoda, morceau que son style noble a mis en faveur chez nous. Mademoiselle Grabau chanta un air de Rossini avec un embarras très-visible, auquel ajouta la chaleur excessive qui régnait dans la salle : elle ne réussit que dans quelques détails. Elle fut plus heureuse dans le *chant de nuit* d'Otto (le 3e du recueil pour soprano, publié chez Friese, à Vienne); l'exécution plus simple, plus sentimentale, enfin, la nature même de ce chant lui convenaient bien mieux. Mademoiselle Reichhold, qui s'est fait ici une réputation méritée comme professeur, joua le concerto de Moscheles en *sol* mineur (à mon avis, la plus profonde et la mieux faite de ses compositions) avec une précision qui témoigne d'immenses progrès. Une ouverture de Julius Otto commença la seconde partie : elle manque d'unité d'idées; mais les mélodies et le travail méritent des éloges. Le jeune Walterstein, violoniste de Dresde, âgé d'environ 15 ans, joua ensuite des variations de Mayseder avec une aisance, une facilité, un feu et une pureté admirables. Il donna plus tard, à son profit, un concert, où il fut fort applaudi. Notre concert fut terminé par la composition de Beethoven, sur le *calme de la mer*, et *l'Heureuse navigation*, de Goëthe, dans laquelle on entend des accens mystérieux, qu'aucune plume ne saurait décrire. Je pourrais dire qu'il faut beaucoup de bonheur pour l'exécution des chœurs, surtout dans le premier morceau, où il s'agit de faire entendre les plus légers *pianos* dans une grande salle. Je conseillerais presque de faire chanter ces passages par une voix seule, mais sûre. Les entrées et le crescendo des instrumens dans le second morceau, n'offrent pas des difficultés moindres, et le compositeur a beaucoup exigé des voix : aussi ne doit-on pas juger avec trop de sévérité l'exécution d'un pareil ouvrage.

Un virtuose aveugle, M. Busse, s'est fait entendre sur la clarinette dans la salle de Classig. M. Theus, direc-

teur de musique de Weimar, a joué pendant plusieurs soirées sur son nouvel instrument à touches, sur lequel j'aurai de plus amples détails à vous donner. Nous passerons maintenant à mademoiselle Perthaler, de Graëtz, pianiste très-recommandable, que nous entendrons au concert d'abonnement, et probablement dans un autre à son profit. Notre excellent maître de concerts, Matthæi, publie en ce moment un recueil de ses chants (*Lieder*) favoris pour voix d'hommes. M. Claudius, qui se borne à donner ici des leçons, et dirigerait probablement très-bien un orchestre d'opéra, a composé un opéra intitulé : *Aladin* ou *la Lampe merveilleuse*, sur le poëme d'Ochlenschlaeger qu'il a arrangé lui-même : nous en entendrons peut-être quelques morceaux détachés dans les concerts de cet hiver. Ce compositeur avait précédemment prodigué en pure perte son talent et sa peine sur le poëme si peu dramatique d'*Arion*. Cet ouvrage n'a jamais été exécuté. M. Julius Otto, dont nous avons déjà parlé, et qui donne des leçons à Dresde, a aussi composé un opéra qu'il cherche à faire exécuter. Les gens qui sont à la tête des entreprises d'opéras, devraient se faire une affaire de conscience de donner à tous ces jeunes talens l'occasion de se perfectionner par l'épreuve de la scène. Mais combien est-il difficile maintenant aux compositeurs d'opéras d'obtenir seulement de se faire entendre !

—Le 18 novembre, le comte de Voss, envoyé extraordinaire du roi de Prusse près du roi de Naples, a donné une fête somptueuse au prince royal de Prusse dans la délicieuse *villa* de Barbaja, à Mergellina : cet entrepreneur de théâtre l'avait prêtée pour cette circonstance au comte de Voss. Le prince de Saxe-Cobourg, le prince et la princesse de Salerne et tous les ambassadeurs, assistaient à cette fête, où Rubini et Tamburini ont chanté des cantates.

—La clôture de la saison d'automne s'est faite le 30 novembre au théâtre de *la Scala* par *l'Orfano della Selva*. Une nombreuse assemblée a vivement applaudi cette

nouvelle partition de l'auteur de *Clotilde*, d'*Evillena*, de *la Selvaggia*, de *Werter* et de *Maria-Stuarda*.

— Le même jour, Pacini est arrivé à Milan, venant de Trieste, où il vient de donner son nouvel opéra *I Crociati in Tolemaide*. Il se rend à Turin pour y mettre en scène *Gli Arabi nelle Gallie*, et pour y composer une cantate pour l'anniversaire de la naissance de la Reine. De là il ira à Naples où il est engagé pour écrire deux opéras nouveaux. Enfin, il retournera à Milan dans le carnaval de 1829 - 1830, et y écrira l'ouvrage qui terminera le bail de Barbaja, pour l'entreprise des théâtres de cette ville.

— Au nombre des chanteurs engagés pour le théâtre italien de Londres, pour l'année 1829, se trouvent madame Monticelli, Eliodore Spech, tenore, et mademoiselle Adélaïde Spech. Ces derniers ont contracté leur engagement pour les années 1829 et 1830. Madame Costanza Petralia, *primo musico* et *prima donna contralto*, est également engagée pour l'année 1830.

— Dans la composition de la troupe chantante du théâtre de Vérone, pour le carnaval prochain, on compte madame Cortesi, *prima donna*, Piermarini, *primo tenore*, et mademoiselle Finck, *prima donna contralto*.

SOUSCRIPTION.

Méthode de musique adoptée par l'École spéciale gratuite de Marseille, et destinée aux classes nombreuses, aux Maîtrises et aux Pensionnats; composée et dédiée à M. le marquis de Montgrand, maire de Marseille, etc., etc.; par T. Barsotti, *directeur de l'Ecole spéciale de musique et de chant de Marseille.*

Cette méthode se compose de trois parties : la pre-

mière est consacrée à l'exposition de la méthode et aux procédés qu'il faut suivre pour bien diriger les classes nombreuses auxquelles elle est destinée.

La seconde contient les élémens raisonnés de l'art musical, divisés en sept sections; elle est suivie de tableaux se rapportant à chaque section, et qui contiennent un avertissement à l'usage des professeurs, et des exemples pour les travaux de la classe.

La troisième contient les vocalises les plus propres au développement de la voix.

L'ouvrage paraîtra dans le courant de janvier 1829.

Le prix de la souscription sera pour l'intérieur, franc de port, de 8 fr., et pour l'étranger, de 8 fr. 50 cent.

Après la publication de la Méthode, le prix en sera porté pour les non-souscripteurs à 12 fr.

Le montant de la souscription ne sera exigible qu'à la réception de l'ouvrage.

On souscrit, à Marseille, chez MM. Paquet et Boisselot, marchands de musique;

A Paris, chez M. Petit, rue Vivienne, n. 18.

Nota. Les envois des fonds et les demandes devront parvenir franc de port, à Marseille, chez l'auteur, rue d'Aubagne, n. 45, ou à Paris, chez M. Petit.

—*OEuvres choisies de Spohr*, arrangées pour la langue française, avec accompagnement de piano, par H. Brovellio, professeur de piano et de chant.

Au moment où les amateurs cherchent dans les productions étrangères des jouissances nouvelles, on croit faire plaisir au public en apportant à sa connaissance les œuvres choisies d'un compositeur aussi distingué que Spohr.

C'est la première fois que ces opéras paraissent en France avec paroles françaises et allemandes, et accompagnement de piano.

Sous le rapport du choix des morceaux, comme sous celui de l'exécution typographique, on n'a rien négligé pour que cette publication fût digne de figurer parmi nos collections les mieux gravées et les plus estimées.

Une lithographie placée en tête de chaque opéra exposera le sujet de l'œuvre; et toute la collection sera précédée du portrait de l'auteur.

La collection se compose d'environ cinquante numéros, tels qu'ouvertures, duos, trios, etc.; elle formera un volume d'à peu près 600 pages. Elle sera divisée en sept livraisons, dont la première paraîtra dans la première quinzaine de décembre; les autres la suivront de mois en mois.

Le prix de la souscription est de 5 fr. par livraison, ou 5 fr. 50 cent. franc de port par la poste. Une fois l'époque de la dernière livraison arrivée, l'ouvrage, formant environ cinquante morceaux, marqués plus de 140 fr., se vendra d'après l'usage ordinaire.

On souscrit à Paris, chez C. Marescot, éditeur de musique, rue du Cimetière-Saint-André, n. 13; passage du Grand-Cerf, n. 27, et chez tous les marchands de musique.

Les lettres doivent être affranchies.

ANNONCES.

Troubadour des salons, journal de chant, formant une collection de trente-six romances à une ou deux voix, ornées de lithographies. Le prix annuel de l'abonnement, payable d'avance, est de 20 fr. pour piano, et 18 fr. pour guitare, avec des pièces. On peut s'abonner

au *Journal de guitare*, cahier de chant, ou de pièces séparées, à 10 fr. par an.

S'adresser chez A. Meissonnier, Boulevard Montmartre, n. 25.

— *Album lyrique et lithographique*, pour l'année 1829, dédié à madame Valmonzey, contenant rondes, romances, chansonnettes, etc.; ornées de lithographies par Charlet, composées par Ropiquet. Prix : avec accompagnement de piano ou harpe, 8 fr.; avec guitare, 5 fr.

A Paris, chez A. Meissonnier, boulevard Montmartre, n. 25.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Grammattica della Musica ossia élementi teorici di questa bell' arte, compilati da don Nicolò Eustachio Cattaneo (Grammaire de la musique, *ou* Elémens théoriques de cet art., par D. Nicolas-Eustache Cattaneo.) Milan, de l'imprimerie du docteur Giulio Ferrario. 1 vol. in-8°, avec six planches : 1 fr. 50 c.

—*Sul Reggimento dei publici Teatri*, idee economiche applicate praticamente agl' JJ. RR. theatri alla Scala ed alla Canobbiana in Milano. (Sur l'administration des théâtres, idées économiques appliquées aux théâtres de La Scala et de la Conobbiana de Milan; par le chevalier Angelo Petracchi). Milan, Guiseppe Pozzoli, Contrada di S. Vittore al teatro, n° 2525. Un vol. in-8° : 3 fr.

— *Kurze Uebersicht der Schall-und Klanglehre*, nebst einem Anhange, die Entwiekelung und Anordnung des Tonverhœltnisse betreffend. (Coup-d'œil rapide sur la science du son et du ton, etc.; par E. F. F. Chladni.) Mayence, chez les fils de B. Schott, in-8°.

VARIÉTÉS.

Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber (*OEuvres littéraires posthumes de Charles-Marie de Weber, publiées par Théodore Hell*), Dresde, 1828, 3 vol. in-12.

Les Gazettes allemandes ont annoncé, et nous avons répété d'après elles, que la veuve de Charles-Marie de Weber se proposait de publier quelques écrits de cet artiste célèbre, ouvrages inédits, et dont elle possédait les manuscrits. Parmi ceux-ci, on signalait surtout un livre dont on ne définissait pas précisément le genre, mais dont le titre était *Tonkünstlers Leben* (Vie d'un musicien). On croyait cependant que Weber lui-même était le héros de cette composition. Tous les papiers de Weber furent remis entre les mains de M. Wendt, conseiller à Dresde, également renommé par son mérite comme littérateur et comme musicien. Après une assez longue attente, le public a vu paraître enfin les volumes dont nous entreprenons l'analyse.

Dans sa préface, l'éditeur nous informe que deux fils de Weber ont été confiés à ses soins, qu'il fut pendant long-temps l'ami intime de ce musicien renommé, et que les ouvrages contenus dans les deux volumes qui ont déjà paru, aussi bien que dans le troisième qui doit être mis au jour sous peu de temps, sont en sa possession. Du reste, il ne dit point comment ils sont venus dans ses mains, et ne fait aucune mention de la veuve de Weber, ni de son intention de publier les œuvres posthumes de son mari. Ce silence, joint à ce que le morceau principal de ces volumes (*la Vie d'un musicien*) ne

consiste que dans des fragmens qui ont été déjà publiés dans plusieurs journaux allemands, à diverses époques, peut faire supposer que ce morceau n'est point l'ouvrage que le public attend avec impatience, mais seulement un extrait, précurseur de la publication de l'ouvrage même.

Toutefois, il ne faut pas conclure de là que les volumes dont il s'agit sont dépourvus d'intérêt; ils contiennent beaucoup de renseignemens sur Weber et sur ses productions; renseignemens d'autant plus précieux, qu'ils sont fournis par lui-même. On en peut juger par les détails suivans.

Le premier volume est composé ainsi :

1°. Esquisse de la vie de Weber, tirée d'un manuscrit de sa main;

2°. Fragmens de sa correspondance jusqu'en 1826;

3°. *Tonkünstler Leben, eine arabesque* (la Vie d'un musicien, arabesque);

4°. Pensées détachées sur la musique.

Le contenu du second volume consiste en analyses d'œuvres musicales et en notices sur l'état de la musique dans les principales villes de l'Allemagne, depuis 1809 jusqu'en 1816. La plupart de ces pièces avaient déjà été publiées dans divers journaux ou écrits périodiques allemands.

Le troisième volume, qui est annoncé comme devant paraître sous peu, doit contenir, entre autres choses, un choix de poésies de Weber; car, ainsi que Salvator Rosa, cet artiste cultivait avec une égale facilité la peinture, la musique et la poésie.

Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur donnant la traduction du rapide exposé que Weber a fait de sa vie. Il est daté de Dresde, 20 mars 1818.

« Je suis né le 18 décembre 1786, à Eutin, dans le Holstein. Mon éducation fut dirigée avec le plus grand soin; mais mon père étant musicien et s'étant distingué par son talent comme violoniste, ce fut à la culture des

beaux-arts en général, et de la musique en particulier, qu'on me destina. La tournure originale de mon esprit fut influencée avec force par la vie retirée de ma famille, et par le caractère du petit nombre d'amis qui nous visitaient : c'étaient, pour la plupart, des hommes distingués par quelque mérite particulier. On prit aussi beaucoup de soin de me préserver de la société des enfans grossiers et turbulens; de cette manière, on m'apprit à me renfermer en moi-même, à vivre dans le petit monde de mon imagination, et à y chercher mes occupations et mon bonheur. Mon temps se partageait principalement entre la peinture et la musique. Plusieurs branches du premier art furent successivement cultivées par moi : je peignais à l'huile, à l'aquarelle, ou je dessinais, et j'acquérais aussi quelque habileté dans la gravure à l'eau-forte; mais je ne suivis jamais ces occupations avec beaucoup d'ardeur, et elles furent, je ne sais pourquoi, insensiblement abandonnées. La musique remplissait toute mon âme à mon insu, et finit par en chasser entièrement sa sœur.

» Des circonstances particulières, et peut-être même le caprice, déterminaient mon père à changer fréquemment le lieu de sa résidence. Cette instabilité fut très-désavantageuse pour moi, car le changement continuel de maîtres jetait beaucoup d'incertitude dans mes études, et il arrivait fréquemment qu'un nouveau maître détruisait les principes de son prédécesseur, en voulant m'enseigner les siens. Ce mal toutefois fut compensé par la nécessité où il me plaçait de devenir en quelque sorte mon propre instituteur, et à chercher des ressources dans mon énergie. Je réfléchis, comparai, analysai, et je parvins à déduire une série de principes naturels de la musique, de ce que j'avais entendu, lu et pensé. Je suis cependant redevable à l'excellent Hauschkel, de Hildburghausen, de tout le savoir que je possède comme exécutant sur le piano; son zèle et ses soins préparèrent les fondemens d'une exécution caractéristique et puissante, quoique simple. Il portait particulièrement son attention à rendre les deux mains également habiles. J'ai joui de

l'avantage de recevoir ses leçons dans les années 1796 et 1797.

» Mon père, observant le développement graduel de mon talent, résolut, avec la plus grande bonté, de n'épargner aucun sacrifice pour lui donner toute la culture possible. Dans ce dessein, il me conduisit à Salzbourg, et me plaça sous la direction de Michel Haydn. Je sentais tout le prix des leçons d'un maître si célèbre, et je travaillai assidument; mais je ne puis dire cependant que ce fut avec beaucoup de fruit. Ce professeur était déjà âgé et d'un aspect très-grave : la distance était trop grande entre le vieillard et l'enfant. Ce fut dans la même ville que mes bons parens, pour m'encourager, firent imprimer, en 1798, mes premiers essais, qui consistaient en *six petites fugues*, dont il fut parlé honorablement dans la Gazette musicale de cette année. Vers la fin de 1798, je me rendis à Munich, où je reçus des leçons de Vallesi pour le chant, et de M. Kaleher, maintenant organiste de la chapelle royale, pour la composition. Aux excellentes et lumineuses instructions de ce maître, je suis redevable de la connaissance des procédés de cet art, et de la facilité de les employer, particulièrement en ce qui concerne la manière de traiter un sujet à quatre parties, dont les lois doivent être aussi familières que celles de l'orthographe et du rhythme au poète, car c'est le seul moyen qu'il ait de présenter ses idées à ses auditeurs d'une manière claire et facile.

» Je continuais à m'appliquer à mes études avec une assiduité invariable, et un goût particulier pour le style dramatique commençait à se développer en moi. Sous les yeux de mon maître, je composai un opéra intitulé : *Die Macht der liebe und des weins* (le Pouvoir de l'amour et du vin). J'écrivis outre cela une messe solennelle, plusieurs sonates et variations pour le piano, des trios de violon, des chansons, qui furent ensuite livrées aux flammes.

» Vers le même temps, les premiers essais de la *lithographie* furent rendus publics par Sonnenfels. L'impa-

tiente activité d'une jeune tête qui recherche avec avidité tout ce qui est nouveau, détourna dès-lors mon attention de son objet légitime, et me mit dans l'esprit l'idée de devenir le rival de l'ingénieux auteur de cette singulière découverte. Je me procurai une collection d'outils nécessaires, et me mis à travailler avec ardeur, de telle sorte que je finis par me persuader que j'étais moi-même l'inventeur : au moins est-il certain que j'imaginai un système plus parfait, et que je parvins à construire une meilleure machine propre à imprimer.

» Rempli de cette idée, et desirant développer mon procédé avec plus d'étendue, je demandai à nous transporter à Freyberg, où je pouvais me procurer avec beaucoup plus de facilités les matériaux qui m'étaient nécessaires. Cette manie toutefois s'affaiblit promptement. La nature mécanique de ma nouvelle occupation, la fatigue et le dommage qu'elles me causaient, et par-dessus tout sa tendance à gêner et amortir les facultés intellectuelles, me la firent bientôt abandonner, et ce fut avec un redoublement de zèle que je retournai à l'art musical.

» Je mis alors en musique *Das Waldmadchen* (la Fille des bois), opéra écrit par le chevalier de Steinsberg. Il fut exécuté pour la première fois dans le mois de novembre 1800, et son succès s'étendit au-delà de mes souhaits, car on le représenta quatorze fois à Vienne ; on le traduisit ensuite en bohémien, et enfin il fut représenté avec un grand succès à St.-Pétersbourg. C'était cependant une production très-incorrecte, quoiqu'elle ne fût peut-être pas dépourvue d'invention dans certaines parties. Tout le second acte fut composé dans l'espace de dix jours.

» Une des funestes conséquences des merveilleuses anecdotes racontées sur des hommes célèbres, est d'agir puissamment sur les jeunes esprits, et de les exciter à l'imitation. C'est ainsi qu'un article de la Gazette musicale éveilla en moi l'idée de composer dans un style tout-à-fait différent de celui que j'avais adopté précédemment, et de remettre en usage de vieux instrumens presque ou-

bliés, etc. Des affaires de famille m'ayant appelé à Salzbourg en 1801, j'y composai, selon mon nouveau système, *Peter Schmoll und seine nachbarn* (Pierre Schmoll et ses voisins). Lorsque cet opéra fut représenté, mon vieux maître, Michel Haydn, qui y trouva, ou qui s'imagina y trouver quelque talent, m'honora d'une marque particulière de son estime. (Ceci se trouve mentionné dans le Dictionnaire des Musiciens, de Gerber). C'est à Augsbourg que cet ouvrage fut représenté, sans obtenir beaucoup de succès. L'ouverture, que j'ai retouchée depuis, a été gravée par Gombart.

» En 1802, mon père me fit faire une *tournée musicale*, par Leipsick, Hambourg et le Holstein, où je rassemblai et étudiai quelques ouvrages théoriques. Malheureusement un docteur en médecine avec l'éternelle question : Pourquoi cela est-il ainsi? renversa tout mon beau système, et me plongea dans une série de doutes de laquelle seulement un nouveau plan fondé sur des principes philosophiques et naturels put me délivrer. J'examinai le mérite des anciens maîtres; je remontai à la cause fondamentale, pour en former ensuite un ensemble approprié à moi-même.

» Je me sentis alors fortement appelé vers cette grande cité, centre du talent musical, Vienne enfin. C'est en la visitant qu'on peut dire que pour la première fois, on est entré dans le monde. Là, dans la société des plus habiles maîtres, parmi lesquels on comptait l'immortel Haydn, le vénérable patriarche de son art, je distinguai et m'attachai particulièrement à l'abbé Vogler, qui, avec les sentimens généreux communs à tous les grands esprits, s'empressait de faciliter le travail et les recherches des autres. Il me fit part, avec la plus grande franchise, de ses immenses connaissances. Par ses avis, quoique avec beaucoup de résistance, je l'avoue, j'abandonnai quelques projets favoris qui m'étaient suggérés par l'effervescence d'une jeune inexpérience, et j'employai près de deux années à étudier avec ferveur les ouvrages des divers grands maîtses, et à analyser les

formes de leurs compositions, la nature de leurs idées, et l'emploi de leurs moyens, que je cherchai autant que possible à me rendre propres. A cette époque, je ne publiai rien, si ce n'est deux ouvrages de peu d'importance, des variations et l'opéra de *Samori*, de Vogler, arrangé pour le piano.

» L'offre qui me fut faite de la place de directeur de la musique à Breslau, ouvrit un nouveau champ à mes travaux. J'y trouvai une nouvelle occasion d'acquérir la connaissance des effets. Je créai là un nouvel orchestre et des chœurs; je retouchai plusieurs de mes premiers ouvrages, et je composai la plus grande partie de l'opéra de *Rübezahl*, qui fut ensuite représenté sous le nom du professeur Rohde. Les nombreux devoirs et les occupations de ma place ne me permettaient pas, il est vrai, d'apporter une grande attention à une composition originale; mais ce qui valait mieux, c'est que j'étais à même d'approfondir les diverses parties de mon art, de modifier les différens systèmes que j'avais adoptés à diverses époques, et d'en convertir la meilleure portion en une saine nourriture intellectuelle.

» En 1806, le prince Eugène de Wurtemberg, véritable ami de l'art musical, m'invita à me rendre à sa cour en Silésie. Là, je composai deux symphonies, plusieurs cantates, et d'autres morceaux de musique. Mais la guerre ayant détruit le joli théâtre et l'élégante chapelle de ce prince, j'entrepris un voyage musical. On était alors dans des circonstances affligeantes et défavorables à mon projet, bien qu'elles fussent communes à cette turbulente époque. Je me résolus alors de renoncer à professer la musique pendant un certain temps, et je me fixai à Stuttgard, chez le duc Louis de Wurtemberg. Pendant que j'étais là, excité et encouragé par les suggestions amicales d'un excellent homme de Dantzick, j'écrivis l'opéra de *Silvana*, ou plutôt je l'arrangeai avec la musique de mon premier ouvrage, *Die Waldmadchen*, et je composai une pièce appelée *Der erste ton* (le premier son), sans compter plusieurs ouvertures, pièces chorales, morceaux pour le piano, etc., etc.

» En 1810, je repris enfin ma tournée musicale avec une nouvelle ferveur, et c'est de ce moment que je me suis livré sans aucune réserve à l'exercice de mon art. Le temps a depuis opéré sur mon talent l'effet qu'on produit en adoucissant les bords aigus d'un angle, et a mûri mon génie.

» J'ai parcouru diverses parties de l'Allemagne, et l'empressement avec lequel on a accueilli mes productions, l'attention avec laquelle on les a écoutées, ont couronné mes efforts. Malgré les circonstances défavorables où on se trouvait alors, et les efforts infructueux de quelques mauvais esprits, ce succès ranima toutes mes facultés, et je me consacrai entièrement et sans retour à la musique.

» C'est à Francfort, Munich, Berlin et Vienne, que mes opéras et mes concerts furent donnés. C'est alors que, bien peu de temps avant sa mort, j'eus le bonheur de passer quelques jours avec mon vieil ami, l'abbé Vogler. Je vis avec le plus profond intérêt cet homme vénérable consacrer le reste de ses facultés à l'instruction de ses deux élèves distingués, Meyerbeer et Gansbacher. C'est dans la société du dernier que j'ai passé quelques-unes des heures les plus heureuses de ma vie.

» A Darmstadt, en 1810, j'ai composé un opéra intitulé *Abou Hassan*. Ensuite je retournai à Vienne, précisément au moment où l'abbé Vogler rendait le dernier soupir. Que ses cendres soient en paix !

» Pendant l'intervalle de 1813 à 1816, j'ai dirigé l'opéra à Prague. Après avoir complétement réorganisé cet établissement, dévoué entièrement à mon art, vivant dans l'intime conviction que j'étais né pour le cultiver avec fruit, j'abandonnai la direction de Prague, après avoir tout établi de manière qu'il ne fallait plus là qu'un honnête homme pour veiller au bien-être de la chose.

» Depuis lors, j'ai vécu sans occupations fixes; j'ai visité divers lieux, attendant avec calme d'être appelé à une nouvelle sphère d'activité. J'ai reçu de très-belles

offres de plusieurs endroits ; mais l'invitation qui m'a été faite d'aller fonder un opéra allemand à Dresde, a été la seule qui ait pu me tenter. J'y suis maintenant, et j'espère remplir avec soin et intelligence les devoirs qui me sont imposés, et que si une pierre doit être placée sur ma tombe, on pourra avec justice y inscrire les mots suivans :

« *Ici repose celui qui s'est conduit honnêtement, et qui a toujours voulu agir avec droiture, relativement à son art et relativement à ses frères.* »

Les lettres qui suivent ce morceau intéressant ayant déjà été rapportées en partie dans le troisième volume de la *Revue musicale*, nous croyons ne point devoir les donner de nouveau. Nous donnerons, dans un des numéros suivans, l'analyse de l'écrit intitulé *la Vie d'un Musicien.*

CORRESPONDANCE.

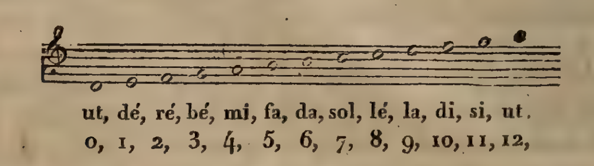
Choisy-le-Roi, le 23 décembre 1828.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt, dans le dernier numéro de votre *Revue musicale*, l'article relatif au clavier chromatique proposé par M. Gauvin. M'étant occupé de cet objet dans le chapitre deuxième de mes *Principes de Mélodie et d'Harmonie*, je crois devoir, à cette occasion, vous communiquer les raisonnemens sur lesquels je me

suis fondé pour proposer l'adoption d'un nouveau clavier dont chaque touche alternativement blanche et noire, longue et courte, correspondait aux intervalles chromatiques successifs, ainsi qu'à un mode jadis indiqué d'écrire la musique avec des portées à 6 lignes, où chaque intervalle chromatique se trouverait alternativement *sur* et *entre* les lignes de la portée, comme dans le modèle suivant.



Les touches blanches des claviers actuels sont distribuées habituellement de manière que la main forme l'octave diatonique par les extrémités du pouce et du petit doigt, qui se trouvent écartées d'un espace de six pouces, du milieu d'une touche donnant, par exemple, l'*ut* grave, au milieu de la touche donnant l'*ut* aigu de cette octave. Dans cette distribution, chacune des sept touches de la gamme diatonique se trouve avoir une largeur de 6/7 de pouce, ou 10 lig. 2/7.

Il ne paraît point convenable de changer cette disposition primordiale, par des motifs essentiels, savoir: 1° celui de faciliter les extensions de neuvième et de dixième qui se rencontrent dans quelques accords, et qui ne pourraient plus s'exécuter si l'intervalle de l'octave était trop agrandi; 2° celui d'empêcher qu'un doigt quelconque ne pose à la fois sur deux touches; ce qui arriverait si ces touches devenaient plus étroites; enfin, celui de n'apporter aucune contrariété inutile dans les procédés en usage (1).

(1) Il ne paraît point nécessaire de diminuer l'intervalle de l'octave, parce que l'on n'a jamais besoin de former des extensions de 11ᵉ et de 12ᵉ d'une seule main.

M. Gauvin a abandonné, sans motifs suffisans, ce me semble, la disposition des touches alternativement blanches et noires, d'un intervalle chromatique à un autre (1), qui, en conservant la distance de six pouces pour l'octave, donnerait un pouce pour la largeur de chaque touche blanche. Quand il dit, suivant la phrase que vous citez, qu'*il y aurait eu deux tons pour chaque mode, selon que la tonique eût répondu à une touche blanche ou noire*, je crois comprendre qu'il a voulu dire qu'il y aurait alors deux doigtés différens pour le même trait, selon que la tonique de ce trait eût répondu à une touche blanche ou noire; mais je ne crois pas que l'inconvénient soit assez grave pour faire renoncer à cette nouvelle disposition d'un clavier chromatique. L'avantage de n'avoir que deux seuls doigtés au lieu de douze possibles, en exécutant le même trait sur chacun des douze intervalles chromatiques pris pour tonique, est assez grand pour que l'on se détermine à adopter un tel clavier.

Un seul inconvénient, celui de la confusion qni résulterait de la similitude de la disposition des touches dans toute l'étendue du clavier, sera suffisamment dissipé par l'addition du caractère *o* tracé en noir sur chacune des touches blanches correspondantes à un *ut*; et pour celle des caractères 5 et 7 tracés en blanc sur les touches noires correspondantes aux *fa* et aux *sol;* tandis que les inconvéniens que vous avez signalés dans le clavier proposé par M. Gauvin, et dont lui-même a en partie reconnu la gravité, ne sauraient en permettre l'emploi.

Si vous trouvez que ce que je viens d'exposer soit utile à publier, vous ferez, monsieur, tel usage qu'il vous plaira de cette lettre, ou de son contenu.

J'ai l'honneur de vous saluer avec la plus parfaite considération.

Le Baron BLEIN.

(1) Je me sers à dessein de l'expression *intervalle chromatique* pour ne point employer celle de *demi-ton*, qui me semble impropre, d'après la formation naturelle de l'échelle chromatique.

NOUVELLES DE PARIS.

Les plus habiles prévisions se trouvent souvent en défaut en matière d'administration théâtrale; et tout directeur qui comprend la nature de ses fonctions, doit toujours être prêt à trouver des ressources contre les accidens inattendus. L'Opéra vient encore d'offrir un exemple de ces vicissitudes : celle-ci nous menaçait d'être privés pendant long-temps de *Guillaume Tell*, nouvelle production de Rossini, impatiemment attendue; mais M. Lubbert s'est évertué à détourner le coup qui menaçait son théâtre, et y a réussi autant que cela se pouvait. Voici le fait :

Madame Damoreau, en cessant de s'appeler mademoiselle Cinti, s'est exposée à être quelquefois légitimement atteinte de certaines incommodités dont le terme se prévoit facilement. Elle n'a point échappé à ce danger, et tout à coup le bruit s'est répandu que la fille du libérateur de la Suisse ne pourrait paraître sur la scène que sous un aspect un peu différent de celui d'une vierge timide, ou plutôt qu'elle ne paraîtrait point du tout. Après avoir fait de vains efforts pour douter de ce contre-temps, les auteurs du nouvel opéra, le directeur et le caissier ont été forcés de s'avouer qu'il n'était que trop réel. Que faire? Mademoiselle Javureck, autre vierge de l'Opéra, restait bien à la disposition de l'administration; mais cette jolie cantatrice est elle-même chargée d'un rôle dans le même ouvrage. Après avoir promené des regards effarés sur les ressources négatives qu'ils avaient à leur disposition, le maître de Pesaro et M. Lubbert ont jeté les yeux sur l'Italie, et, à défaut de trois Françaises,

mesdames Fodor, Lalande et Favelli, qui sont maintenant au premier rang des cantatrices d'outre-monts, mais qui ne sont point libres, ces messieurs se sont décidés à faire choix d'une allemande, et Mad. Maraffa-Fischer a été engagée pour remplacer madame Damoreau. Je vous entends, messieurs les rieurs; je devine du moins toutes les jolies choses que vous méditez contre l'accent germanique! *Mais que vouliez-vous qu'on fît, seul.... contre rien?* N'y ayant point de ressources dans nos théâtres pour les cantatrices françaises, elles vont en Italie, et lorsqu'elles y sont, elles y restent.

Gardez-vous de croire, d'ailleurs, que Mad. Maraffa-Fischer ne soit pas digne de la préférence qu'on vient de lui accorder; sa réputation en Italie est une garantie suffisante de son talent. Née à Vienne, et fille de l'auteur du célèbre menuet connu sous le nom de *Fischer*, cette virtuose se fit d'abord applaudir dans sa patrie, à Munich, à Berlin et à Bruxelles. Son premier début sur la scène italienne se fit à Plaisance, dans le carnaval de 1826. De là elle se rendit à Palerme, où elle chanta avec Tamburini, au théâtre Carolino, pendant une année entière, dans *Semiramide*, *l'Astartea*, *la Donna del Lago*, *Ricciardo e Zoraide*, etc. *Vingt-deux mille francs* d'appointemens lui furent ensuite accordés par Barbaja, pour chanter à Naples, où le public l'accueillit avec faveur. Les journaux ont parlé avec éloge de la manière dont elle chanta à Trieste le rôle de *Rosine*, dans *le Barbier*. Appelée à Turin, dans l'automne dernier, elle a paru avec éclat au théâtre Carignano, dans *Matilde di Sabran*, *la Camilla* et *Don Giovanni*. Enfin, elle venait d'être engagée par la direction du théâtre de la Pergola, à Florence, ainsi que je l'ai annoncé précédemment, quand des négociations entreprises pour le compte de l'Opéra de Paris, ont rompu cet engagement, et ont amené parmi nous madame *Annette Maraffa-Fischer*. Tel est l'historique de ce grand événement de coulisses, dont nous entendrons les résultats d'ici à quelques mois.

Dans le fait, il eût été très-fâcheux que la représentation du nouvel opéra de Rossini eût été retardée, non-seulement pour l'administration, mais aussi pour le public; car des personnes qui ont entendu des fragmens de cet ouvrage assurent que c'est le chef-d'œuvre de l'auteur. On cite, entre autres merveilles, le serment des trois Suisses, dont le sujet est pris du tableau de M. Steub, et qui se termine par un triple chœur des trois cantons, morceau destiné à faire tourner toutes les têtes.

— Les répétitions générales de *la Fiancée* sont commencées depuis quelques jours à *l'Opéra-Comique*: cependant tout porte à croire que cette nouvelle production de MM. Scribe et Auber ne sera pas représentée avant le 8 ou le 10 janvier.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Concert. — *MM. Haumann, Drouet, et mesdames Pisaroni et Malibran.*

---

25 *décembre*. Les concerts du théâtre italien sont ordinairement organisés avec beaucoup de négligence; mais, pour cette fois, on ne peut faire ce reproche à l'administration; car elle avait réuni tout ce qui était nécessaire pour composer une soirée musicale très-intéressante: aussi l'auditoire a-t-il été nombreux et brillant.

La première partie n'était pas la meilleure, sous le rapport du choix des morceaux. Le trio *Dei pretendi delusi*, de Mosca, n'est pas dépourvu de cette verve bouffe-italienne qu'on trouve souvent chez les compositeurs les moins remarquables; mais c'est un morceau de scène

plutôt que de concert. Le duo de *Témistocle*, de Paccini, chanté par Donzelli et madame Pisaroni, n'est pas un des meilleurs morceaux de ce compositeur; sa coupe est monotone, languissante, et peu favorable aux chanteurs. Il n'en est pas de même de l'air du même auteur, qui a été chanté par mademoiselle Blasis; il y a dans ce morceau quelques jolies phrases et de bonnes dispositions harmoniques. Quant au quatuor d'*Armida*, de Rossini, il a produit peu d'effet, quoiqu'il ait été fort bien exécuté par Donzelli, Bordogni, Zuchelli et madame Malibran. Il y a cependant un dernier mouvement plein de chaleur et de détails charmans dans ce morceau; mais toute la première partie est languissante et froide.

Un concerto de Rode, exécuté sur le violon par M. Haumann, a ouvert la seconde partie du concert de la manière la plus brillante. Ce jeune violoniste, qui a débuté à Paris avec éclat l'hiver dernier, avait étonné les artistes par une facilité de mécanisme très-rare; mais son jeu mal réglé présentait quelquefois de grands défauts à côté des qualités les plus précieuses. Son archet, avec toute la témérité de la jeunesse, attaquait les difficultés les plus effrayantes, et parvenait toujours à les vaincre; mais son intonation n'était pas toujours irréprochable, et son chant manquait de moelleux et de charme. Un travail excessif de huit à dix heures par jour, depuis cette époque, a surmonté tous les obstacles, et a fait disparaître tous les défauts que je reprochais alors à M. Haumann. La manière dont il vient de jouer au concert du 25 décembre le met au rang des plus grands violonistes, et lui donne lieu d'espérer qu'il se placera un jour à leur tête, lorsque le temps et l'étude auront achevé de perfectionner les qualités éminentes qu'il possède. D'incertaine qu'elle était, son intonation est devenue parfaite, et les traits les plus hardis n'ont point donné lieu à la moindre tache sous ce rapport. En écoutant chanter nos grands artistes, M. Haumann leur a dérobé leur secret, et se l'est rendu propre par le cachet particulier qu'il y a imprimé. Quant aux traits et aux difficultés de tout genre, il est impossible de les exécuter avec plus de

précision, de netteté, de hardiesse et de certitude. J'ai entendu ce même concerto joué par M. Rode au concert de madame Grassini ; il ne m'a pas fait alors plus de plaisir, et il m'a moins étonné. L'enthousiasme qu'a fait naître M. Haumann dans ce concert a été général ; les applaudissemens l'ont interrompu plusieurs fois, et se sont renouvelés à trois reprises lorsqu'il eut fini. Courage, M. Haumann ! vous êtes très-jeune ; travaillez encore, travaillez beaucoup : après un pareil succès, on peut prétendre à tout ; il ne faut que vouloir.

Un autre phénomène d'exécution s'est présenté dans ce concert ; mais il est d'un autre genre : je veux parler de M. Drouet, premier flûtiste de la musique particulière de S. M. le roi des Pays-Bas. Ce virtuose s'est fait autrefois une assez grande célébrité à Paris par son exécution prodigieuse. Il fut le premier à se servir des flûtes armées de clefs nombreuses, et parvint, par leur moyen, à produire sur son instrument des effets nouveaux, et à faire des traits et des difficultés inconnus auparavant aux flûtistes. M. Drouet qui avait de nombreux partisans, se présentait alors comme un rival redoutable de Tulou, et l'emportait sur lui par le brillant de l'exécution, quoiqu'il lui fût très-inférieur sous le rapport du style, de l'expression et de l'art de chanter. Ce fut alors qu'on donna le *Rossignol*, où Tulou reprit tous ses avantages, et que M. Drouet passa en Angleterre, l'*Eldorado* des flûtistes. Il y fut accueilli avec enthousiasme. De là il alla en Russie, et parcourut successivement toutes les parties de l'Europe, recueillant partout des témoignages d'admiration, et perfectionnant le fini de son jeu. Ce que fait M. Drouet tient du prodige. Rien n'égale sa volubilité, la netteté de son coup de langue, ni la hardiesse de ses traits. Malheureusement son mérite se borne à vaincre des difficultés. Son jeu est froid, et inspire plus d'étonnement que de plaisir. Je dois dire cependant que cet étonnement a donné lieu à des applaudissemens qui tenaient de la frénésie au concert du 25. Une chose m'a surpris ; c'est la persévérance avec laquelle M. Drouet a joué toutes ses variations avec une flûte trop haute d'un huitième

de ton, sans tirer la pompe de son instrument pour reprendre la justesse nécessaire. Serait-ce dans la crainte que la pompe étant tirée, les sons sortissent avec moins de pureté? Je l'ignore, mais je sais que rien n'est plus désagréable que le défaut de justesse poussé à ce point.

Jamais madame Pisaroni n'a montré plus de talent dans son chant qu'elle ne l'a fait dans son air. Quelle manière large, quelle pureté de style, quelle verve! On peut posséder une voix plus séduisante, mais il est impossible de mieux chanter. La digne émule de cette habile cantatrice, madame Malibran, a été parfaite aussi dans l'air de *Clari*. Cet air, qui fait honneur à M. Halevy, gagne beaucoup à être entendu plusieurs fois.

Le concert a fini par le trio d'*il Matrimonio segreto*, chanté par mesdames Malibran, Blasis et Marinoni. Ce morceau excellent est un de ceux où madame Malibran déploie le talent le plus original. La manière dont elle dit le passage *Vergogna*, *vergogna*, ne peut s'exprimer. Je ne crois pas que Cimarosa ait jamais entendu rendre aussi bien ses intentions.

Depuis long-temps le public n'était sorti aussi satisfait d'un concert: il est vrai qu'il est très-rare d'en entendre d'aussi bons. FÉTIS.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

Bologne. Les concerts d'hiver ont commencé au *Casino* à la clôture de la saison théâtrale, suivant l'usage habituel; mais le premier de ces concerts a offert une réunion d'artistes et d'amateurs italiens et étrangers qui n'est point ordinaire. Madame la comtesse Merlin, de

Paris, la signora Cecconi, mademoiselle Julie Grisi et les tenores Marchionni et Pedrazzi pour la partie vocale, le célèbre clarinettiste Ivan Müller et la marquise de Villa Campo, virtuose sur le piano, pour la partie instrumentale, ont rendu ce concert digne de Vienne et de Paris. Le choix des morceaux ni leur exécution n'ont rien laissé à desirer. Mademoiselle Julie Grisi (*contralto*), qui a débuté cette année dans la *Zelmira*, est nièce de madame Grassini, et promet de marcher sur les traces de cette grande cantatrice.

Le théâtre n'a point offert de nouveautés dans l'automne dernier aux habitans de Bologne. *Zelmira* et l'*Assedio di Corinto* ont rempli toute la saison. Les chanteurs qu'on a entendus dans ces ouvrages sont la signora Alberti, *contralto*, mesdames Emilie Bonnini, *soprano*, Grisi, *contralto*, Rossetti Rump, *soprano*, Verger, *tenore*, Cosselli et Luciano Bianchi, *bassi*.

On ne dit point encore quelle sera la composition de la troupe chantante pour le carnaval prochain, ni les noms des ouvrages qui seront représentés.

Milan. Un concert a été aussi offert aux habitans de Milan par la société *del Giardino*. Ce concert était une véritable fête pour les compatriotes de madame Pasta, car cette cantatrice remarquable s'y est fait entendre, et a charmé tout l'auditoire dans la cavatine du *Crociato*, l'air de *Tancredi*, la romance de *Tebaldo ed Isolina*, et le quatuor de *Nina*. On dit que l'émotion des symphonistes de l'orchestre était telle à la répétition, qu'ils pouvaient à peine accompagner. On a entendu dans le même concert la signora Tenelli, le tenore Berardo Winter, MM. Paini, Masini et le jeune Balf, qui était naguère attaché au théâtre Italien de Paris.

Institution royale de musique religieuse de France.

EXERCICES PUBLICS DE CHANT, EN 1829.

L'Institution se propose de donner, pendant les six premières semaines du carême de 1829, des concerts spirituels, ou exercices publics de chant, qui auront lieu tous les jeudis, à compter du 5 mars au 9 avril inclusivement, à deux heures très-précises de l'après-midi, en la salle principale de l'Institution, rue de Vaugirard, n. 69.

Outre un choix des principaux morceaux exécutés les années précédentes, on entendra dans les exercices de cette année plusieurs ouvrages nouveaux, notamment *la Cloche* (die Glocke), cantate de Schiller, musique de Romberg; *la Mort de Jésus* (der Tod Jesu), cantate de Rammler, musique de Graun, maître de chapelle de Frédéric II, roi de Prusse; et le superbe oratorio d'Hændel, *Judas Macchabée.*

On entrera à ces exercices par abonnement : le prix de l'abonnement, pour les six concerts, sera de 30 fr. au parquet, et de 36 dans la tribune. Il sera délivré à chaque abonné une carte nominale dont il pourra disposer à son gré. Comme il ne sera distribué de ces cartes qu'un nombre rigoureusement égal à celui des auditeurs que la salle peut contenir, les personnes qui desireraient s'assurer une ou plusieurs entrées, sont invitées à se faire inscrire d'avance sur un registre qui sera ouvert à cet effet. Il leur sera délivré une reconnaissance portant le numéro de l'inscription, laquelle devra être échangée

contre la carte d'entrée, du 15 février au 1er mars. Le prix de l'abonnement ne sera exigible qu'au moment de la remise de la carte.

S'adresser, pour l'inscription et la remise des cartes, à l'Institution, à Paris, rue de Vaugirard, n. 69, et dans tous les magasins de musique et d'instrumens de Paris, des départemens et de l'étranger. Il faut affranchir les lettres.

Notice des principales compositions qui forment le répertoire des exercices de l'Institution.

MUSIQUE A CAPELLA.

Palestrina (Giov. P. A. da). Chori sanctarum Virginum, strophe d'hymne.

—Misericordiæ Domini, lamentation à quatre voix.

—Eram quasi agnus, répons de ténèbres.

Allegri (Gr.). Miserere, à deux chœurs, qui se chante le jeudi saint à Rome, en la chapelle Sixtine.

MUSIQUE FUNÈBRE.

Deprez (le célèbre Josquin), maître de chapelle de Louis XII, en 1500. Déploration sur la mort d'Ockenheim, son maître.

Jomelli (N.). Missa pro defunctis.

Beethoven (L. v.). Marche funèbre et strophe du Miserere, composées par lui pour son convoi.

Seyfried (le chevalier J. de). Libera me, Domine. *Id.*

Paër (Ferdinand). Domine J. C. Offertoire, chœur et trio.

ORATORIO, GRANDES CANTATES.

Hændel (G. Fréd.). Le Messie, texte latin, par messieurs Perne et Adrien.

—Judas Macchabée, texte latin, par M. Bertin.

— Il convito d'Alessandro, ode de Dryden.

Mozart (W. A.). Davidde penitente.

Haydn (J.). Les sept paroles de Jésus-Christ sur la croix.

Neukomm (S.). L'hymne de la Nuit, paroles de M. de Lamartine.

Beethoven (L. v.). Il Cristo sull' Oliveto.

Graun (Ch. H.). La mort de Jésus (der Tod Jesu), par Rammler.

Schulz (J. P.). Chœurs d'Athalie, retouchés par M. Neukomm.

Romberg (A.). La Cloche (die Glocke), par Schiller.

Carissimi (Giac.). Le Sacrifice de Jephté.

MESSES.

Haydn (J.). Messe n°s 1 et 3.

Hummel (J. N.). Messe n° 1.

PSAUMES.

Marcello (B.). Salmi n° 1. Beato l'uom, à deux voix.

—N° 2. D'onde cotanto, *Idem*.

—N° 3. O Dio perchè, *Idem*.

—N° 4. Nell'invocarti, *Idem*.

—N° 10. Mentre io, à quatre voix.

Jomelli (N.). Salmo 50. Miserere: Pietà, pietà à deux voix.

Ayblinger (G. G.). Salmo 60. Dio verace.

Hændel (G. Fréd.). Psalm. 100. Jubilate. (Jauchze dem Hernn).

Vogler (l'abbé J. Georges). Psalm. Ecce quam bonum.

—Psalm. Laudate Dominum.

MOTETS.

Haydn (J.). Insanæ et vanæ curæ.
Mozart (W. A.) Splendente te Deus.
—Ne pulvis et cinis.
Pergolèse (G. B.). Stabat, à deux voix.
Jomelli (N.). Confirma hoc Deus, offert. à cinq voix.
Rolle (J. H.). Omnis spiritus. (Alles was Odem hat).
Cherubini (L.). Lauda, Sion, Salvatorem, à deux voix.
Choron (A. E.). Sub tuum præsidium, à deux voix égales en canon.

CANTATES.

Pergolèse (G. B.). Orfeo, cantata a voce sola.
Porpora (N.). Six cantates à voix de soprano ou ténore.
— Six cantates à voix de contralto ou de basse.

MUSIQUE MADRIGALESQUE.

1°. *Madrigali da Tavolino.* (Sans accompagnement.)

Palestrina (G. P. A. da). Alla riva del Tebro, à quatre voix.
Marenzio (Luc.). Ahi dispietata morte, *Idem.*
— Zeffiro torna, *Idem.*
N. N. A chi muore per dio, *Idem.*
Monteverde (Cl. da). Straccia mi pure il core, à cinq voix.
Venosa (D. C. Ges. Pr. da). Donna se m'ancidete, *Idem.*
Scarlatti (A.) Cor mio, à cinq voix égales.

2°. *Madrigali da Cembalo.*

Scarlatti (A.). Andate, o miei sospiri, à voix seule.

Durante (F.). Le même en duo.

Hændel (G. Fr.). Che vai pensando, à deux voix.

Clari (G. B. C. M.). Cantando un di, *Idem*.

— L'idolo mio, *Idem*.

— La moglie gelosa : No, non posso, *Idem*.

— Il musico ignorante : Do, re, mi... *Idem*.

— Addio, campagne, à trois voix.

Steffani (Ag.). Placidissime catene.

Carissimi (Giac.). Déclinaison du pronom hic, hæc, hoc.

— Testamentum Asini.

— Melos de barbâ capucinorum.

Indépendamment des pièces mentionnées en cette notice, l'Institution possède un fonds immense de compositions classiques et sacrées de tout genre, quelle se propose de mettre successivement à l'étude, pour enrichir son répertoire.

On croit devoir observer que les pièces destinées aux exercices de l'Institution, n'ont rien de commun avec celles qu'elle emploie pour l'office de l'Eglise.

ANNONCES.

Romances et nocturnes mis en musique, avec accompagnement de piano et guitare, par Auguste Andrade.

La jeune Pastourelle, romance, paroles de madame Desbordes-Valmore.

— *Le Suisse au régiment*, paroles de M. Scribe.

— *La jeune Pélerine*, paroles de madame Amable Tastu.

—*Le dernier beau Jour*, nocturne, paroles de M. Esmenard.

—*Les Matelots*, barcarolle, paroles de M. Capot de Feuillide.

A Paris, chez A. Petibon, compositeur et éditeur de musique, rue du Bac, n. 31.

Kuhlau (Fréd.). OEuv. 69. Duo brillant pour piano et flûte; 7 fr. 50 cent.

—Œuv. 88. Quatre sonates pour piano, avec accompagnement de violon, *ad. lib.*, en deux livraisons; chaque 6 fr.

—Œuv. 91. Variations sur un air suédois, pour piano senl; 6 fr.

—Œuv. 92. Les Charmes de Copenhague, rondo brillant mêlé de thêmes danois pour le piano-forte; 7 f. 50.

—Œuv. 93. Fantaisie brillante sur des airs suédois, pour piano seul; 7 fr. 50 cent.

Kummer G. Œuv. 43. Variations concertantes, pour piano et flûte, sur un air tyrolien; 5 fr.

Paris, chez A. Farrenc, professeur et éditeur de musique, rue des Petits-Augustins, n. 13.

Il paraîtra incessamment, chez le même éditeur, les ouvrages suivans:

Ries-Ferd. Op. 150, *Salut au Rhin*, huitième concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre; 24 fr.

—Le même, pour piano solo, 12 fr.

—Op. 151. N° 1, 2, 3, trois grands quatuors concertans, pour deux violons, alto et violoncelle; chaque 9 fr.

Beethoven L. Van. Œuvres posthumes: trois quatuors concertans, pour piano, violon, alto et violoncelle; chaque 7 fr. 50 cent.

—MM. Pleyel et compagnie, viennent de faire l'acquisition de la partition de *Clari*, musique de M. Halevy: ils publieront les morceaux séparés de cet ouvrage sous peu de jours.

VARIÉTÉS.

LETTRE SUR L'OPÉRA,

Et sur le danger auquel il n'a pas encore échappé, adressée à l'auteur d'un écrit sur l'Opéra, et sur le danger auquel il vient d'échapper. *Douze pages in*-8° (1).

Nous avons rendu compte (voy. *Revue musicale*, t. 4, p. 439) de la brochure qui a donné lieu à celle-ci, et nous avons fait connaître notre intention de donner un article sur les questions qui y sont agitées, dans le cas où certaine autre brochure qu'on annonçait avec emphase, serait publiée sur ces mêmes questions; mais après avoir lu celle-ci, nous ne pouvons croire que ce soit l'écrit dont on a fait bruit d'avance, car nous y voyons discuter des questions de personnes et non de choses : il nous faut donc attendre encore.

L'auteur de la lettre, ou, si l'on veut, de la réponse, reproche à son adversaire de parler dans son intérêt, et affirme que *monsieur Josse est orfèvre.* Cela se peut; mais, par hasard, monsieur Guillaume ne serait-il pas *marchand de tapisseries?* Plus nous examinons la lettre, et plus nous sommes tentés de le croire. Nous allons en citer quelques passages qui ne nous semblent pas laisser de doute.

« Je vous avoue, dit l'anonyme à son adversaire, je » vous avoue que sur le titre de votre ouvrage, je m'at-

(1) Paris, 1829, Alexandre Mesnier, successeur de Sautelet et compagnie, place de la Bourse.

» tendais à lire une relation circonstanciée de l'abdica-
» tion du haut fonctionnaire chargé, comme il dit, du
» département des beaux-arts. »

Voilà qui est clair : la lettre dont il s'agit est dirigée contre M. le vicomte de La Rochefoucault. Il ne reste plus qu'à chercher qui peut avoir intérêt à lui déclarer la guerre sur son administration de l'Opéra. Serait-ce quelque oisif amateur de ce spectacle ? Non : cela ne se peut, car depuis peu d'années, et seulement depuis que M. de La Rochefoucault administre les beaux-arts, une révolution, toute favorable au chant et à l'exécution musicale, s'est faite à l'Opéra; et, quelle que soit l'opinion qu'on s'en forme, on est du moins forcé de convenir qu'elle plaît au public, et que celui-ci suit maintenant les représentations avec plus d'empressement que par le passé. Il est sans doute d'autres questions d'administration intéressantes, telles que celles qui concernent le régime intérieur et la balance du budget des recettes et des dépenses; mais celles-là n'occupent point le public; ce sont des affaires de ménage qui ne le regardent pas. Tout cela n'est quelque chose que pour ceux qui prennent plus ou moins de part à l'administration ou à la manutention des fonds : or, comme c'est précisément sur ces points que l'anonyme attaque M. de La Rochefoucault, il est clair que cet anonyme parle en intéressé, c'est-à-dire, en administrateur, ou employé, ou aspirant à l'être.

Il est vrai qu'il dit un peu plus loin (p. 4) : J'ai
« toujours eu beaucoup de respect pour les autorités
» à budget, et j'aimerais tout comme un autre à les dé-
» fendre, quoique je ne sois ni chef de bureau à la suite,
» ni inspecteur surnuméraire près d'aucune administra-
» tion. » L'anonyme ne s'est point aperçu qu'en répondant ainsi à des questions qui n'ont point été faites, on s'expose à trahir le secret qu'on voulait garder. L'examen du reste de la lettre prouvera jusqu'à l'évidence que l'antagoniste de *monsieur Josse*, pour nous servir de ses expressions, n'est et ne peut être que *monsieur Guil-*

laume, c'est-à-dire un homme qui vante sa marchandise au préjudice d'autri.

L'anonyme essaie d'étaler (p. 8) une érudition en matière d'opéra; mais il paraît être du reste assez ignorant des choses dont il parle. Par exemple, après avoir cité les concessions qui ont été faites de l'entreprise de l'Opéra sous le règne de Louis XIV, il ajoute : « Vous auriez même reconnu, Monsieur, que ces concessions » étaient faites à cette époque, non par de simples ordonnances, mais par des lettres-patentes, actes qui » avaient alors une autorité au moins égale à ce que l'on » appelle aujourd'hui dans les ministères des rapports » au Roi. » Il y a dans ces phrases presque autant d'erreurs que de mots. D'abord, les lettres-patentes étaient de simples ordonnances, et ne différaient pas même de celles-ci par l'enregistrement au parlement, car elles avaient cela de commun avec toutes les ordonnances de cette époque, qui n'étaient obligatoires et définitives qu'après cet enregistrement; nous dirons ensuite à l'anonyme qu'il n'a probablement jamais vu de lettres-patentes, puisqu'il les assimile à des rapports au Roi, qui ne sont point des actes, encore moins *des actes d'autorité*, mais l'énoncé d'une opinion, ou l'énumération de certains faits, tandis que les lettres-patentes étaient l'expression de la volonté du Roi, à une époque où il n'y avait point de ministres responsables.

Cette ignorance des choses qu'il devrait le mieux connaître, se montre dans tout ce que dit l'anonyme; on en peut juger par ce passage de sa lettre : « Cette autorité que vous ne nous faites pas connaître, et envers » laquelle votre reconnaissance s'attiédit au milieu des » joies du triomphe, ne serait-elle pas celle qui est remise à l'intendant-général de la maison du Roi?

» Sans doute, si *ce ministre* a ajourné de prononcer » sur le nouveau système d'administration qu'il peut » être bon d'adopter pour l'Académie royale de Musique, » il s'est déterminé par des considérations prises dans

» l'intérêt des arts, dans celui du bon ordre, et dans » l'économie bien entendue des deniers du Roi. »

Ah, M. Guillaume! M. Guillaume! vous qui êtes si bien au fait de ce qui se passe dans les bureaux, quoique vous n'en soyez pas chef, comment se fait-il que vous ayez oublié que le ministère de la maison du Roi a été supprimé, et qu'il n'y a plus là de *ministre*, mais un intendant? Votre erreur viendrait-elle de ce que M. l'intendant-général s'est trompé un jour en contresignant la fameuse ordonnance de juillet 1827, contre les comédiens de l'Opéra-Comique? Mais vous savez que lui-même n'a pas attaché beaucoup d'importance à cet acte *singulier* de son administration, et qu'il n'a point tardé à l'anéantir.

Mais voyez comme la préoccupation fait dire à M. Guillaume le contraire de ce qu'il a dans la pensée! selon lui, il est urgent d'ôter à M. de La Rochefoucauld l'administration de l'Opéra; et voilà qu'il nous dit que si M. l'intendant-général a ajourné de prononcer sur le nouveau système d'administration qu'il peut être bon d'adopter pour l'Académie royale de Musique, *il s'est déterminé par des considérations prises dans l'intérêt des arts, dans celui du bon ordre, et dans l'économie bien entendue des deniers du Roi;* ce qui signifie, si nous ne nous trompons, que, du moment où il prononcera, tous ces intérêts seront compromis : il n'y a pas moyen d'entendre autrement la phrase de M. Guillaume. Si le reste de la lettre ne montrait clairement sa pensée, on serait tenté de croire qu'il a voulu faire ici la satire de tout ce qui a été fait l'été dernier à l'égard de l'Odéon et de.... Mais ne nous écartons pas de notre sujet.

Les inadvertances ne sont pas rares dans la lettre de M. Guillaume; en voici encore un exemple : « Je regrette, dit-il à son adversaire, je regrette que vous » ayez vanté avec si peu de précaution la prospérité de » l'Académie royale de Musique; il y a dans vos paroles » une expression de bonheur et un ton paternel.... Vous » êtes orfèvre, M. Josse...; mais, non, vous ne méritez

» pas cette injure, qui, j'en suis certain, ne saurait non
» plus atteindre votre patron. Nous n'ignorons pas la
» source de cette prospérité, au reste, d'assez nouvelle
» date; s'il est un malin génie qui, de la rue de Gre-
» nelle, veuille régler les fioritures du chant, les pas
» des ballets, et les tuniques de la rue Lepelletier, il est
» un autre lutin non moins habile, qui, plus près du
» véritable champ de bataille, commande la manœuvre
» avec zèle, avec talent, et à qui le public, toujours
» juste, tient un égal compte du bien qu'il fait et de
» celui qu'on l'empêche de faire. »

Avant d'aller plus loin, faisons remarquer les inconséquences de M. Guillaume. Il avoue, sans doute à grand regret, que l'Opéra est dans la prospérité : il est vrai qu'il ajoute que cette prospérité est de nouvelle date; mais peu importe, elle existe. En rapprochant de cet aveu le titre de la lettre : *Sur l'Opéra*, *et sur le danger auquel il n'a pas encore échappé*, on voit que cet établissement n'a pas encore échappé au danger d'être dans la prospérité. Qu'en dites-vous? Cependant M. Guillaume, voulant suivre sa pointe, attribue tout le mérite de cet état prospère à un LUTIN placé près du champ de bataille, et qui commande la manœuvre avec habileté. Le lutin en question est probablement M. Lubbert, directeur actuel de l'Opéra. Il est juste de convenir que cet administrateur a profité habilement des chances heureuses qu'il a rencontrées; mais il est juste aussi d'avouer que s'il a eu occasion de nous montrer ses talens, c'est par suite du choix que M. de La Rochefoucauld a fait de lui. Or, tout ce qu'on peut exiger de ceux qui exercent l'autorité, c'est de bien choisir les hommes auxquels ils délèguent leurs pouvoirs. M. Guillaume sait que tout le monde n'a pas la main si heureuse. Un des dangers auxquels l'Opéra n'a pas encore échappé, c'est donc que M. de La Rochefoucauld choisisse des hommes capables de l'administrer. C'est ainsi que raisonne l'auteur de la lettre.

Mais ce n'est pas tout : voici le plus curieux. L'auteur

de la première brochure avait dit que si le maintien de l'Opéra entraîne quelques sacrifices, ils sont bien compensés par le séjour des étrangers qu'il attire et qu'il retient dans la capitale. *C'est aux frontières*, disait-il, *sur les routes, aux barrières, que se font les recettes de l'Opéra.* Là-dessus, l'anonyme s'égaie en disant : « Cela explique, en passant, pourquoi on a perçu depuis dix » ans si peu de chose à la porte. » Le mot est plaisant; mais pour avoir la satisfaction de le dire, voilà M. Guillaume qui oublie la prospérité qu'il a reconnue, et qui sacrifie sans pitié le lutin dont il faisait tout à l'heure l'éloge, car il serait assez difficile d'expliquer comment l'Opéra est dans la prospérité sans faire de recettes. Il est d'ailleurs fort mal informé, lorsqu'il affirme qu'on n'a reçu que peu de chose à la porte depuis dix ans, car il n'y en a que sept qu'on a représenté *la Lampe merveilleuse* pour la première fois, et cet ouvrage est celui qui a produit le plus d'argent depuis trente ans, ayant fait pendant longtemps des recettes de 8,000 fr. environ.

La bonne foi de M. Guillaume égale sa logique et ses lumières. Voulant prouver l'avantage de mettre les théâtres en administration particulière par l'exemple du Théâtre-Italien, il dit avec assurance : « Un homme » se présente (M. Laurent), qui n'a jamais vu l'in» térieur d'un théâtre, qui sans argent, prend le » spectacle avec toutes ses charges, et seulement avec » 90,000 fr. de subvention. Intelligent et laborieux, en » moins d'une année il fait honneur à ses engagemens, » ramène le public; enfin, il réussit et s'enrichit. » En vérité, le tableau d'une situation si séduisante doit donner une haute idée de la philosophie de M. Laurent, qui, pour ne pas s'enrichir trop, va fermer son théâtre pendant six mois, et louer ses chanteurs à l'entrepreneur du théâtre de Londres. C'est une preuve de désintéressement dont nous aurions sans doute bientôt une répétition, si l'Opéra était aussi confié aux hommes *intelligens et laborieux* qui ont envie de s'en emparer. Mais examinons donc cette prospérité du Théâtre-Italien, dont l'anonyme fait grand bruit.

Depuis long-temps mademoiselle Sontag était engagée lorsque M. Laurent prit à son compte l'entreprise du Théâtre-Italien, et c'est avec elle qu'il débuta. On sait quels furent les succès de cette cantatrice, et l'enthousiasme qu'elle excita chez la plupart des spectateurs : de là des recettes productives. Vers le même temps, une circonstance imprévue amena en France madame Malibran, le plus grand talent de notre époque, et ce hasard procura à M. Laurent une ressource inattendue lors du départ de mademoiselle Sontag pour l'Angleterre. L'engagement de madame Malibran finit, et c'est alors seulement que M. Laurent put apprécier tout le danger de sa position; car pendant quelques mois la salle Favart n'offrit à quelques courageux habitués que le spectacle d'un vaste désert. Des embarras que M. Guillaume connaît, quoi qu'il en dise, se manifestèrent, et ces embarras s'accrurent par l'accident qui retint mademoiselle Sontag éloignée de la scène. Mais madame Malibran était engagée pour le mois d'octobre; on se traîna comme on put, et l'on arriva à l'époque impatiemment attendue. Les recettes reparurent, et depuis lors on s'est soutenu tant bien que mal. Mais l'expérience a éclairé M. Laurent sur l'impossibilité de couvrir les dépenses par les recettes pendant six mois de l'année, et lui a révélé probablement le secret de sa position, sur laquelle nous ne nous expliquerons pas davantage, pour ne pas compromettre des intérêts particuliers.

Il y a près de deux ans que nous l'avons dit pour la première fois : *l'entreprise des spectacles de luxe est ruineuse pour ceux qui en sont chargés.* Avant de poser cet axiome, nous en avions vérifié l'exactitude sur la situation des théâtres de toute l'Europe pendant plus d'un siècle. Si tous les entrepreneurs qui liront ceci pouvaient s'expliquer de bonne foi, ils viendraient corroborer par leurs aveux la vérité de cette proposition. Mais les nouveau-venus se croient toujours plus habiles que leurs prédécesseurs, et se flattent qu'ils feront merveille où les autres se sont ruinés. Il est vrai que la plupart n'ayant rien à perdre, ne risquent rien, et qu'ils ne courent que

la chance de faire leurs affaires aux dépens de leurs créanciers; et comme ils ont accointance, dans les administrations, avec des hommes ignorans en matière de spectacle, ils ont l'art de se mettre dans une position telle, qu'après avoir été dépouillé par eux, on est encore forcé d'acheter leur retraite. Voilà ce que nous montre l'histoire des théâtres de luxe mis en entreprise particulière. La ruine de ces théâtres, ou les sacrifices de l'autorité, en doivent être la conséquence. L'anonyme est mal instruit dans ce qui concerne l'histoire de l'Opéra : dix-neuf entrepreneurs s'y sont ruinés dans l'espace de quatre-vingt-treize ans, il y a eu six banqueroutes, et la ville de Paris a payé en cinq fois pour quatre millions de dettes de cet établissement. Le Gouvernement seul peut le soutenir.

L'anonyme assure qu'il est sorti en quatre ans deux millions des coffres de la Couronne pour soutenir les théâtres royaux, qui sont au nombre de cinq. Cela peut être, ou plutôt cela doit être. Quelques sommes ont pu être mal distribuées; mais en définitive, la soixantième partie du revenu d'un roi de France peut être employée à faire fleurir les arts, et à faire vivre des milliers d'artistes et d'employés, sans qu'il y ait lieu de se plaindre. Il est vraisemblable que dans le budget de la liste civile il y a des sommes plus mal employées.

La franchise de notre langage sur quelques erreurs de l'administration de M. le vicomte de La Rochefoucauld nous donne le droit de le louer dans ce qu'il a fait de bien, et de le défendre quand il est injustement accusé. Après une crise qui avait commencé sous M. de Pradel, l'Opéra a repris un rang distingué dans l'opinion publique, et a reconquis la bonne société parmi ses spectateurs; cet heureux changement s'est opéré sous l'administration de M. de La Rochefoucauld; voilà ce qui est incontestable, et ce qui doit faire vouer au mépris les attaques indécentes dirigées contre lui par des adversaires qui triompheront peut-être, mais qui le feront regretter.

SUR LE SIRENION,

Instrument nouveau.

M. Jean Promberger, fabricant d'instrumens à Vienne, Alservorsadt, nº 21, vient d'inventer un nouvel instrument qu'il a nommé *Sirenion*, et sur lequel il a publié un avis, dont voici la traduction :

« Le soussigné, qui peut se glorifier d'être l'inventeur » et le constructeur de cet instrument, lequel a été ac- » cueilli par une approbation générale à son apparition, » croit maintenant devoir rendre compte aux amateurs » des arts, non-seulement de ses recherches constantes, » par lesquelles il a obtenu des perfectionnemens qu'on » croyait impossibles jusqu'à ce moment, mais encore de » détruire avec la plus grande évidence le préjugé qui » depuis long-temps existait, non sans quelque fonde- » ment, contre la solidité et la durée des instrumens » verticaux.

» N'étant pas difficile de démontrer que la position » verticale se recommande par le peu d'espace qu'elle » exige, et en même temps qu'un instrument de cette » forme peut servir de véritable embellissement à un » appartement, il reste à examiner si, outre ces avan- » tages, la construction du *Sirenion* est telle que, attendu » la qualité et la force du son, la durée de l'accord, et la » solidité de sa structure, sont tels qu'il puisse le dispu- » ter aux meilleurs piano-forte.

» La hauteur du *Sirenion*, prise de sa base jusqu'à son » plan supérieur, n'a pas tout-à-fait quatre pieds de » Vienne : son étendue est de six octaves.

» Le plan harmonique est construit d'une manière » toute particulière, et se trouve tout-à-fait libre et in- » dépendant du corps de l'instrument; par ce moyen, » les grosses cordes acquièrent une telle force de son, » que l'addition d'une troisième corde devient absolu- » ment inutile.

» L'opération de l'accord s'exécute avec beaucoup de » facilité, moyennant la disposition du clavier et des che- » villes; celles-ci ont toutes un trou correspondant.

» La durée parfaite de l'accord, qui ne se trouve pas » toujours dans les meilleurs instrumens, est procurée au » *Sirenion* par des préparations physiques particulières, et » par l'emploi de beaucoup de parties en fer. Pareille- » ment agissent sur cet objet, mais de manières diverses, » les cordes courtes et grosses. La construction peu éle- » vée et de forme carrée de l'instrument, dont les parois » sont formées de quatre planches de bois fort et de bois » doux collées ensemble; enfin toute action dangereuse » est empêchée par un mur auquel le *Sirenion* est ap- » puyé moyennant une doublure extérieure de deux » pouces d'épaisseur dans la partie postérieure.

» Un mécanisme simple, mais solide, dont plusieurs » parties sont en fer, s'oppose à ce que les bois se fen- » dent ou se courbent. Aucun ressort ne se trouve à » l'extérieur pour le jeu des pédales. Les touches ne sont » ni courbées ni unies aux leviers des marteaux; elles » peuvent s'enlever avec facilité comme dans les pianos » ordinaires. Le léger écartement que les touches pren- » nent avec le temps, ne peut influer en aucune manière » sur la précision des marteaux, parce que ceux-ci sont » indépendans et restent immobiles à la levée du clavier.

» Le couvercle, qui se lève seulement pour accorder » l'instrument, ou pour jouer avec l'accompagnement » d'orchestre, est muni de charnières d'une nouvelle in- » vention, lesquelles sont invisibles à l'extérieur, ce qui » ajoute à l'embellissement extérieur. Un tissu de fil de » fer doré et bruni, qui occupe la place ordinaire de la

» couverture en taffetas, contribue aussi à en faire un » meuble élégant.

» Le soussigné croit ne pas devoir passer sous silence » les essais dispendieux qu'il a faits pour construire la » table d'harmonie en platine et en argent; il en résulte » un effet enchanteur, dont il est difficile de se former » une idée.

» Finalement, le soussigné s'oblige, comme citadin et » propriétaire, à toute espèce de dédommagement et » d'indemnité envers les amateurs qui l'honoreront de » leurs commandes, dans le cas où son travail ne posséderait pas pleinement toutes les qualités qui viennent » d'être décrites, etc., etc.

» *Signé*, JEAN PROMBERGER. »

CORRESPONDANCE.

Digne, Basses-Alpes, le 29 décembre 1828.

A M. FÉTIS, *Rédacteur de* LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

La *Revue musicale*, que vous savez rendre si intéressante, par les articles pleins de goût que vous y insérez, n'est pas seulement destinée à propager la science de la musique, mais encore à faire connaître toutes les célébrités qui ont acquis des droits à la reconnaissance des amateurs. C'est sous ce dernier rapport que je prends la

liberté de signaler à votre attention le mérite de M. Etienne Vignals, organiste et professeur à Digne, qui joint le talent de la composition à celui d'une exécution brillante, tant sur l'orgue que sur le piano, et d'un mérite rare pour l'enseignement. M. Vignals n'est point assez connu du monde musical, bien qu'il ait publié des morceaux dignes d'un grand maître. Appelé de Perpignan au chef-lieu des Basses-Alpes, il vit comme ignoré des artistes de la capitale, et se tient retranché dans un grand fonds de modestie; mais tous ceux qui ont été à même de l'apprécier ont pensé qu'il méritait de vivre sur un plus grand théâtre. Auteur de plusieurs messes à grand orchestre, exécutées avec succès, quoiqu'avec peu de moyens; il répand dans ce pays le goût de la musique, et a déjà fait de bons élèves. Sa complaisance envers les amateurs le fait aimer de tous les mélomanes, et moi qui, né et élevé sous le ciel d'Italie, ai trouvé en lui un homme plein de zèle et de génie pour la musique, et les formes les plus douces et les plus sociales, je viens payer un juste tribut à ses rares qualités, et m'acquitter de toute la reconnaissance que je lui dois, en vous priant de vouloir bien permettre que cet éloge, qui est plutôt au-dessous qu'au-dessus de la vérité, trouve place dans votre journal, et serve d'hommage et d'encouragement à un si beau talent.

Agréez, M. le Rédacteur, l'assurance de ma parfaite considération.

INVERNIZIO,

Membre da la Société philarmonique de Foligno, et l'un de vos abonnés.

NOUVELLES DE PARIS.

M. Gennero, jeune tenore nouvellement arrivé d'Italie, vient de se faire entendre sans succès au théâtre Italien, dans *la Donna del Lago* Déjà nous avions eu occasion de parler de ce chanteur, à propos de *don Giovanni*, de Mozart, dans lequel il avait été chargé du rôle de *don Ottavio* à Florence. Il paraît qu'il n'y avait pas brillé. Un journal italien excusa M. Gennero, en disant que le rôle n'était pas favorable au chanteur. Nous avons exprimé la crainte que le chanteur, au contraire, n'eût pas été favorable au rôle : là-dessus nous avons été tancé par notre confrère d'Italie. Nous voyons aujourd'hui que nous ne nous étions pas trompé. M. Gennero a une assez jolie voix, mais il nous paraît manquer complétement de style, de méthode et de tenue théâtrale. Il est vrai qu'il semblait être dominé par une crainte excessive, que le public a agmentée par sa rigueur ; mais un chanteur, doué de quelque qualité tant soit peu remarquable, trouve toujours moyen de la faire apercevoir dans quelque passage, et nous n'avons rien entendu qui puisse nous donner l'espoir de voir M. Gennero se relever de l'échec qu'il vient d'éprouver.

— Un concert a eu lieu dernièrement chez S. A. R. Madame, duchesse de Berri. Parmi les morceaux qui y ont été écoutés avec le plus de plaisir, on a remarqué surtout un *duo concertant pour piano et violon*, composé par M. Charles Rhein, et exécuté par l'auteur et M. Ebner avec une rare perfection. M. Rhein est un des pianistes de la jeune école qui savent prendre le plus heureusement un juste milieu entre l'ancienne et la nouvelle manière, et qui,

tout en adoptant le brillant de celle-ci, savent se défendre de ses folies, et chanter sur leur instrument.

— Depuis long-temps, on desirait que M. Labarre publiât à Paris la musique de harpe qu'il a composée en Angleterre, en Suisse et dans les autres contrées de l'Europe qu'il a successivement visitées. Il vient de céder à ce desir, dans son dernier voyage à Paris. Plusieurs ouvrages de sa composition viennent de paraître chez M. Troupenas (voir aux Annonces). Ces productions, qui se distinguent par une manière toute nouvelle, et qui tirent la harpe de la sphère étroite et bornée où elle a été retenue jusqu'ici, achèveront de fonder sur des bases solides la réputation de ce virtuose, déjà si remarquable par son talent d'exécution. Nous citerons particulièrement une grande étude composée d'une introduction et de variations sur l'air anglais *Rule Britannia.* En lisant ce morceau, et en le comparant avec ce qui avait été fait auparavant pour la harpe, on conçoit tout ce que cet instrument a gagné par l'heureuse invention du double mouvement. M. Labarre a dédié son ouvrage à M. Sébastien Erard : il devait cet hommage à l'auteur d'une si belle découverte.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

ITALIE.

Deux seules nouveautés paraissent sur les théâtres d'Italie à l'ouverture du carnaval; un pareil fait est peut être sans exemple dans les fastes dramatiques ultramontains. Les opéras nouveaux dont il s'agit sont le *Don Gastone* de Persiani, qui a dû être joué au théâtre de la Pergola à

Florence, le 26 décembre dernier, et *Francesca di Rimini* de Genrali, à Venise. Quant aux autres théâtres, voici la liste des ouvrages qu'ils ont offerts à la *curiosité publique:*

MILAN, théâtre de la Pergola, *Assedio di Corinto;* VENISE, théâtre de la Fenice, *Assedio di Corinto;* TURIN, *Arabi nelle Gallie;* BOLOGNE, grand théâtre, *Torvaldo e Dorliska;* VÉRONE, *Arabi nelle Gallie;* FERRARE, *Torvaldo e Dorliska;* PLAISANCE, *Tebaldo ed Isolina;* MANTOUE, *Arabi nelle Gallie;* PISE, *il barone di Dolsheim;* ANCÔNE, *Cenerentola;* MACERATA, *la Donna del Lago;* PÉROUSE, *Otello;* REGGIO, *Cenerentola;* RIMINI, *Rosa bianca e Rosa rossa;* ROVIGO, *Aureliano in Parmira;* JESI; *la Pastorella feudataria;* TERNI, *la Pastorella feudataria;* PARME, *Semiramide;* GÊNES, théâtre Carlo Felice, *Semiramide;* LUCQUES, *la Gioventa di Enrico V;* CRÉMONE, *la Gazza Ladra;* FOLIGNO, *i Baccanali;* ROME, *il Pirata;* NAPLES, théâtre Saint-Charles, *l'Ultimo giorno di Pompei.*

Dans cette récapitulation, on voit que les œuvres de Rossini doivent occuper douze théâtres, que six villes auront des opéra de Pacini, et que les autres musiciens dont on représente les ouvrages sont Bellini, Mayr, Morlacchi, Generali et Vaccai.

Les troupes chantantes des principales villes sont composées comme il suit :

MANTOUE, Julie Micciarelli Sbriscia, *prima donna;* Laure Fanno, *primo musico;* François Canneta, *primo basso*, et Louis Magnani, *primo tenore.*

PLAISANCE, Gaetan Crivelli, *primo tenore;* Thérèse Casanova, *prima donna;* Caroline Morosi, *primo musico;* Charles Castiglioni, *primo basso.*

CRÉMONE, Clélie Pastori, *prima donna soprano;* Claudia Corbetta, *prima donna contralto;* Joseph Vaschetti, *primo tenore;* André Spagni et Antoine Rinaldi, *primi bassi cantanti*, et François Petrazzoli, *primo buffo comico.*

Milan, mesdames Meric-Lalande, Corri-Paltoni et Padovani, *prime donne;* Winter, Reina et Massuti, *tenori;* Tamburini, *primo basso cantante.*

Bologne, Julie Grisi, Caroline Lugani, François Regoli, Charles Moncada, Philippe Spada; Pierre Verducci. Le second opéra sera *lo Sposo di provincia*, musique de Mililotti.

ESPAGNE ET PORTUGAL.

Le théâtre de Madrid compte parmi ses principaux chanteurs pour la prochaine année théâtrale la Lorenzani, qui a eu beaucoup de succès dans la plupart des villes d'Italie et qui chantera à Turin pendant le carnaval; Piermarini, *tenore*, qui est en ce moment à Vérone; mademoiselle Albini, qui est toujours en possession de la faveur du public espagnol, et Philippe Galli.

A Barcelone, on remarque Deval, *primo tenore;* Fanti, *prima donna;* Maldotti, *primo musico*, et Moncada, *primo basso:* ce dernier est engagé pour deux années consécutives.

Mademoiselle Annette Calvi est engagée au théâtre de Lisbonne comme *primo musico*, et a débuté le 8 décembre dans *Tancredi*, avec madame Demeri, Piacenti, *tenore*, et Vaccani, *basso.* A cet opéra succédera *la Selvaggia* de Coccia. Mercadante, qui dirige ce théâtre, n'écrit plus. Le mauvais état des affaires de l'entrepreneur, M. Marara, qui ne pourrait payer une partition nouvelle, est probablement la cause de cette inaction. Les recettes sont fort peu productives; mille vexations, telles que l'ordre de fermer le théâtre à l'occasion de la fête de don Pedro, sous prétexte d'éviter les scènes scandaleuses, et les nombreuses patrouilles d'infanterie et de cavalerie qui entourent la salle, font éprouver des pertes considérables à l'entreprise; enfin, les caisses de don Miguel sont dans un si mauvais état, que M. Marara n'a point encore touché un sou des 20,000 reis (cent mille

francs) de subvention qui lui avaient été accordés lors de la conclusion de son marché.

Vienne. L'espèce de sommeil dans lequel se trouve la musique dramatique en Autriche, n'a point cessé dans les derniers mois de l'année qui vient de finir. Aucune production nouvelle de quelque importance n'a été mise au jour. Des reprises d'anciens opéras ou des opérettes éphémères sont les seules ressources des entreprises. Au théâtre de *Leopoldstadt*, on a représenté un drame intitulé *die Metallschmeitze in Venedig* (le Fondeur de Venise), musique de M. Salzman, professeur de composition au Conservatoire de musique. Considérée sous le rapport de la correction d'harmonie, cette musique est estimable; mais elle est dépourvue d'invention. Les reprises de *Roderick und Kunigunde*, opéra dont la musique est du chevalier de Seyfried, et de *Preciosa*, musique de Weber, n'ont pas ramené la foule au théâtre *an der Wien*. Il n'y a qu'un grand ouvrage d'un genre neuf qui puisse tirer la musique allemande de l'état de marasme où elle languit; mais où trouver le génie capable d'enfanter cet ouvrage? Hændel, Mozart, semblent avoir emporté dans la tombe un secret qu'on ne peut plus retrouver.

Un rapport a été publié dernièrement par la direction du Conservatoire de musique sur l'état actuel de cet établissement: il indique un accroissement de prospérité. Le nombre des élèves est de 224, qui sont répartis comme il suit: *chant*, 54 filles et 51 garçons; *violon*, 46 élèves; *violoncelle*, 6; *flûte*, 14; *hautbois*, 4; clarinette, 6; *cor*, 6; *trombone*, 3; *trompette*, 4; *harmonie et accompagnement*, 26.

Parmi les amateurs les plus remarquables de Vienne, on compte le conseiller de Kiesewetter. Ses soirées musicales sont fréquentées par les artistes les plus instruits et les plus recommandables. On n'y exécute que de la musique ancienne. M. de Kiesewetter y fit entendre il y a quelque temps un *don Chisciotte*, opéra qu'il donna sous le nom de Francesco Conti, qui vivait au commen-

cement du dix-huitième siècle. Le style de cet auteur était si bien imité que chacun y fut trompé. Plus tard, on sut que le conseiller était lui-même l'auteur de ce singulier ouvrage; mais ceux qui n'aiment point à être pris pour dupes continuent à affirmer que cette musique est véritablement de Conti.

Copenhague. Quelques artistes zélés multiplient leurs efforts pour hâter les progrès de la musique dans cette capitale; ces efforts ne sont point infructueux : on remarque depuis quelque temps que le goût de cet art se répand dans toutes les classes de la société. L'opéra national s'améliore sensiblement, et l'on compte dans ce moment deux compositeurs à Copenhague qui se distinguent en ce genre : ce sont MM. Weyse et Kuhlau. Le premier a écrit depuis peu deux opéras, *Floribella* et *une aventure dans le jardin de Rosembourg*, qui se font remarquer par des mélodies agréables et par une expression dramatique véritable. M. Kuhlau a composé aussi deux opéras; l'un est intitulé *Lulu;* c'est un drame romantique en trois actes; l'autre, également en trois actes, a pour titre *Hugo et Adélaïde*. La musique de ces ouvrages n'a pas autant de vigueur que celle des opéras de M. Weyse, mais elle n'est pas cependant dépourvue de mérite.

—Retirée à Revel, en Éthonie (Russie), la célèbre cantatrice, madame Mara, vient d'éprouver une grave indisposition qui a fait craindre pour ses jours; mais heureusement la force de sa constitution a triomphé du mal, et l'on a l'espoir de la conserver encore pendant quelques années. Quoiqu'elle ait atteint un âge fort avancé, sa conversation est encore intéressante et ses manières pleines d'agrémens. Elle a assisté dernièrement à un concert vocal et a donné des conseils à quelques-uns des chanteurs. Elle vit dans un état médiocre, ayant perdu la plus grande partie de ce qu'elle possédait dans l'incendie de Moscou. Une petite pension est à peu près tout ce qu'elle possède, en sorte qu'elle est obligée de donner des leçons de chant pour subvenir à ses dépenses. Parmi ses élèves les plus distingués, on cite mademoiselle de Kaulbars.

ANGLETERRE.

Revue du dernier trimestre.

Yorck. *Troisième fête musicale.* Ces sortes de solennités sont en Angleterre des institutions de bienfaisance; on y déploie ordinairement un luxe de moyens d'exécution dont les autres contrées n'offrent point d'exemples. Dans celle-ci, le nombre des musiciens exécutans s'élevait à *six cents*, savoir: 250 pour l'orchestre et 350 pour la partie vocale. Les chanteurs *solos* étaient: madame Catalani, miss Stephen, miss Paton, madame Caradori-Allan, madame Stockhausen, et madame W. Knyvett; MM. Braham, Vaugan, Knyvett, Terrail, Philips, Ed. Taylor, et de Begnis. MM. Cramer, Mori et Greatorex remplissaient les fonctions de chefs d'orchestre et de directeurs, et M. Camidge touchait l'orgue.

Disposition du chœur: 90 *soprani*, 70 *contralti*, 90 *tenori*, 100 basses.

Distribution de l'orchestre: 91 violons, M. Morald, chef des seconds; 32 altos, M. R. Ashley, premier; 23 violoncelles, M. Lindley, premier; 16 contre-basses, M. Dragonetti, premier; 6 flûtes, M. Nicholson, premier; 12 hautbois, M. Ling, premier; 6 clarinettes, M. Willman, premier; 12 bassons, M. Mackintosh, premier; 8 serpens et ophicléides, M. Davis, premier; 6 trompettes, M. Harper, premier; 14 cors, M. Platt, premier; 5 trombones basses, 3 *idem* tenores, 3 *idem* altos, et deux grosses caisses.

Quelques-unes de ces proportions ne sont peut-être pas les meilleures qu'on pût trouver. Par exemple, 23 violoncelles et 16 contrebasses ne présentent pas une base d'harmonie assez solide pour un orchestre aussi formidable; et l'on ne comprend pas l'utilité de douze hautbois, à moins que ce ne fût pour quelque effet particulier où ils auraient été employés seuls. Dans les proportions

ordinaires, les hautbois ne doivent pas être en plus grand nombre que les clarinettes.

La fête commença le mardi 23 septembre, et continua les trois jours suivans. Le mardi matin, on exécuta dans l'église la première partie de la création de Haydn, et un choix de morceaux de Hændel, Mozart, Beethoven, etc. Le soir, il y eut un grand concert où M. Mori joua avec succès un concerto de violon, et dans lequel les principaux chanteurs se firent entendre. Il se termina par le fameux *Rule Britannia*, chanté par madame Catalani avec chœur. La durée de ces concerts est ordinairement fort longue en Angleterre, car on les compose de 22 à 24 morceaux, et ces morceaux ont quelquefois beaucoup d'étendue. Dans celui-ci, par exemple, on remarquait une symphonie de Haydn (n° 10, en *mi bémol*), l'ouverture de *Semiramide*, et le finale du Barbier. Le mercredi matin, on exécuta dans l'église un choix de musique sacrée de Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Marcello, Millico, Pergolèse, etc. Les principaux morceaux du concert du soir furent la symphonie en *fa* de Beethoven, le trio de Mozart, *Mandina amabile*, le quintetto du Turc en Italie, *Oh! guardate*, l'ouverture et un choix de morceaux d'Oberon, de Weber, et le finale de *don Juan*.

Toute la matinée du jeudi fut employée à l'exécution du *Messie*; le soir, il y eut un troisième concert où l'on entendit, entre autres choses, la symphonie en *re* de Mozart, l'ouverture d'*Anacréon*, de Chérubini; le quatuor, *cara da voi dipende*, du même compositeur, et le finale du second acte du *Mariage de Figaro*. Le célèbre violoncelliste Lindley y exécuta un concerto de sa composition. Enfin, dans la matinée du vendredi, la dernière séance eut lieu dans l'église. On y entendit ving-neuf morceaux de musique sacrée, choisis dans les œuvres de Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Leo, Cimarosa, Attwood, etc. Cette dernière séance avait attiré une assemblée nombreuse et brillante. Quoique les artistes eussent dû éprouver beaucoup de fatigue dans les jours

précédens, on remarqua que l'exécution avait été supérieure dans ce dernier essai de leurs forces.

L'orchestre des concerts n'était pas aussi nombreux que celui de l'église : vingt-quatre violons, choisis parmi les meilleurs artistes, et le reste dans la même proportion, le composaient.

La recette totale des séances du matin et des concerts s'est élevée à 16,500 livres sterling (412,500 francs). Sur cette somme, madame Catalani a reçu 630 livres, madame Caradori 200 livres, miss Stephen 200 livres, miss Paton 200 livres, madame Knyvett 100 livres, madame Stockausen 100 livres, M. Braham 250 livres et M. Greatorex 150 livres. L'énorme différence qu'on remarque dans cette récapitulation entre la somme payée à madame Catalani et ce qui a été accordé aux autres artistes, ne peut s'expliquer que par l'ancienne réputation de cette cantatrice, car elle est maintenant inférieure à la plupart des virtuoses qui se sont fait entendre avec elle.

— Les musiciens qui venaient de concourir à l'ensemble des fêtes d'Yorck n'ont point eu le temps de se reposer de leurs fatigues, car ils ont dû se rendre à Manchester pour une autre fête musicale, qui a commencé le 30 septembre, et qui s'est prolongée pendant quatre jours consécutifs. Les principaux chanteurs de cette fête furent presque tous choisis parmi ceux de Yorck; on y remarquait seulement l'addition de Curioni et de Pellegrini. La fête fut composée d'exécutions de musique sacrée, le matin à l'église collégiale, particulièrement du *Messie;* et de concerts, le soir au théâtre. L'effet général de la musique fut satisfaisant, quoiqu'il ait été moins remarquable qu'à Yorck.

— On sait que cette saison n'est point celle des théâtres à Londres : l'opéra italien est fermé, la plupart des artistes dispersés, et toute la haute société est retirée à la campagne. Quelques débuts de peu d'importance à *Covent-Garden* sont tout ce que nous remarquons dans les derniers mois de l'année 1828. Parmi ces débuts, ceux de

miss Forde et de M. Green de Bath, dans les rôles de *Rosine* et de *Fgaro* du *Barbier de Séville*, paraissent avoir produit quelque effet. La voix de miss Forde est dure dans son chant, mais le timbre en est agréable dans le dialogue; son intonation, d'ailleurs, est parfaitement juste, et tout annonce qu'elle a reçu une bonne éducation musicale. M. Green possède une voix de Baryton fort agréable, mais dénuée de vigueur. Son talent, comme comédien, donne les plus belles espérances.

Le théâtre de Covent-Garden n'est pas dans une meilleure situation que les nôtres; le public s'en éloigne, et la direction fait des pertes considérables. On espère beaucoup des débuts de miss Paton, et l'on croit qu'elle pourra rendre à ce théâtre son ancienne popularité.

— Au moment de mettre sous presse, nous recevons de notre correspondant de Venise une lettre détaillée sur le nouvel opéra de Generali, *Francesca di Rimini*, qui a été joué au théâtre de la Fenice, le 26 décembre dernier. L'ouvrage a, comme on dit en Italie; fait *fiasco* à la première représentation, et a paru peu digne de son auteur; mais il s'est un peu relevé dans la seconde soirée. Nous donnerons les détails dans notre prochain numéro.

ANNONCES.

Romances mises en musique, avec accompagnement de piano et guitare, par Edouard Bruguière.

Le Talisman, chansonnette, paroles de M. A. Bétourné.

L'Ingénue, romance, paroles du même.

A Paris, chez A. Petibon, compositeur et éditeur de musique, rue du Bac, n. 31.

Publications nouvelles de E. Troupenas, rue Saint-Marc, n. 23.

T. Labarre. Op. 29, fantaisie et variations pour la harpe, sur la barcarolle de *la Muette de Portici*; 6 fr.

— Op. 30, grande Etude pour la harpe, composée de huit caprices et de six variations sur l'air national anglais, *Rule Britannia*; 10 fr.

—Extrait de l'op. 30, Variations sur l'air *Rule Britannia*; 6 fr.

—Op. 31, Thème et variations pour la harpe, dédiés à mademoiselle Aline Bertrand; 6 fr.

—Op. 32, Souvenirs irlandais, fantaisies pour la harpe; 6 fr.

—Op. 33, Souvenirs de Wolfberg, fantaisie pour la harpe, dédiée à mademoiselle Delphine Gay; 6 fr.

—Op. 34, Thème et variations faciles, pour la harpe; 6 fr.

—Op. 35, Trois divertissemens faciles, pour la harpe, avec accompagnement de flûte, *ad libitum*; 7 fr. 50 cent.

—Op. 36, Fantaisie et variations pour la harpe, sur des motifs du *Comte Ory*; 6 fr.

—Op. 37, Grand duo pour harpe et piano, sur des motifs du *Comte Ory*; 9 fr.

Ce dernier ouvrage, qui fait naturellement suite à ceux du même genre, sur les motifs de *Tancredi* et de *la Gazza*, a été exécuté avec le plus grand succès par M. Herz jeune et l'auteur pendant son séjour à Paris.

Jacques Herz. Op. 19, Variations brillantes pour le piano sur la marche favorite de *la Muette de Portici*; 7 fr. 50 cent.

J.-B. Duvernoy. Fantaisie pour le piano sur des motifs du *Comte Ory*; 5 fr.

Henri Herz. Rondo-cappriccio sur la barcarolle de *la Muette de Portici*; 7 fr. 50 cent.

— La Guarache, le Bolero, la Tarentelle, trois airs de ballet de *la Muette*, arrangés en rondeau pour le piano ; chaque 5 fr.

Ad. Adam. Mélange pour le piano, sur les motifs du *Comte Ory*; 5 fr.

Ch. Chaulieu. Fantaisie pour le piano, sur des motifs du *Comte Ory*; 5 fr.

Droling. Fantaisie et variations sur des motifs du *Comte Ory*; 6 fr.

F. Berr. *La Muette de Portici*, arrangée en harmonie, divisée en deux suites; chaque 18 f.

J.-B. Tolbecque. Deux quadrilles de contredanses et une valse brillante sur des motifs du *Comte Ory*; pour piano, piano à quatre mains, deux violons, alto et basse, et flûte ou flageolet, *ad libitum*, deux violons, deux flûtes, deux flageolets.

— Variations pour le cor sur l'air : Un bouquet de romarin, précédé d'une introduction avec accompagnement de piano ou de quatuor, dédiées à M. Albert de Haller, et composées par Mengal jeune. 3e air varié.

— Air varié pour le hautbois, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano, composé et dédié à M. le comte des Moustiers-Mérinvalle, par G. Vogt. 5e livre d'airs variés. Prix : avec piano, 6 fr.; avec quatuor, 9 fr.; avec orchestre, 12 fr. Ce morceau a été exécuté par M. Vogt au concert de l'Ecole royale de musique.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

Le même éditeur va mettre en vente les airs, duos et trios de l'*Exil de Rochester*, musique de M. Ruffo.

VARIÉTÉS.

Sur la perte de quelques anciennes compositions, monumens précieux de l'Histoire de la musique.

Au nombre des richesses scientifiques et littéraires de tout genre qui avaient été conquises par les armées françaises, et réunies dans les divers établissemens de Paris, se trouvait une collection de motets et messes des compositeurs les plus célèbres des quinzième et seizième siècles, collection très-rare, publiée en Italie vers 1516, sous le titre de *Messe et motetti della corona*, l'*Euridice*, opéra de Jules Cacini, l'un des premiers essais du style dramatique, et quelques autres raretés non moins intéressantes. Ces divers ouvrages, provenant de la Bibliothèque Saint-Marc de Venise, avaient été déposés à la bibliothèque du Conservatoire de musique. Toutefois, il s'en fallait de beaucoup que tout ce qu'on avait enlevé aux Vénitiens en ce genre fût venu à Paris. Un événement malheureux et inattendu en avait dispersé la plus grande partie. Voici le fait :

Au nombre des commissaires qui avaient été envoyés par le Directoire en Italie, à la suite de l'armée victorieuse de Bonaparte, pour recueillir les monumens des sciences et des arts, se trouvait l'illustre savant Monge, amateur passionné de musique. Ayant eu occasion de s'apercevoir que les bibliothécaires de Saint-Marc avaient caché une partie des richesses de leur Bibliothèque, il avait inspiré assez de confiance à ces bibliothécaires pour les déterminer à lui communiquer tout ce qui était relatif à la musique, sous la condition d'en faire faire seule-

ment des copies, et de leur laisser les originaux. Pendant plusieurs mois, il avait employé à ce travail un grand nombre de copistes, et avait dépensé des sommes assez considérables. Puis, ayant réuni le tout en plusieurs caisses, et y ayant joint quelques-uns des ouvrages les plus précieux qui avaient été enlevés à la Bibliothèque de Saint-Marc, il confia le sort de ces caisses aux soins de M. Kreutzer, qui alors voyageait en Italie, pour y donner des concerts, et le chargea de les faire parvenir en France, ayant été forcé lui-même de se rendre dans d'autres villes pour achever sa mission.

Mais il arriva que M. Kreutzer, préoccupé du soin de produire son talent, ne put donner assez d'attention au dépôt qui lui avait été confié. Les événemens ayant changé, les Anglais s'emparèrent de Venise, et les caisses dont il est question tombèrent en leur pouvoir.

Ce fait m'ayant été attesté par Monge lui-même, j'ai fait faire à plusieurs reprises des recherches au Musée britannique, pour découvrir si les caisses y avaient été transportées; mais personne ne savait de quoi on voulait parler : en sorte qu'il est probable que les monumens que ces caisses contenaient sont à jamais perdus pour l'art et pour son histoire. Un fait récent vient de confirmer cette conjecture douloureuse de la manière suivante :

J'avais acquis la preuve qu'au mois de septembre 1815, le baron d'Ottenfels avait été chargé par le gouvernement autrichien de réclamer du bibliothécaire du Conservatoire de Paris les messes et motets de la couronne, l'*Euridice* de Cacini, etc., et que ces ouvrages avaient été rendus sans qu'on en eût pris copie. Appelé depuis quelques années à remplir les fonctions de bibliothécaire du même établissement, j'avais desiré réparer cette perte. Le séjour à Venise de M. Guillon, pensionnaire du Roi, m'ayant offert une occasion favorable, je le priai de se procurer des copies de ces mêmes ouvrages. Il s'occupa avec zèle de la commission dont je l'avais chargé, et ses recherches lui ont fait découvrir que le baron d'Ottenfels avait aussi réclamé, en 1815, de M. l'abbé

Roze *le Stravaganze d'Amore* de Flaminio Corradi, Venise, 1616; *le Lagrime di san Pietro del transillo* de Orlando Lasso (1598, sans nom de lieu), et *la Dafne* de Marco di Sigliano, Florence, 1608, qui avaient été également enlevés de la Bibliothèque Saint-Marc; mais l'abbé Roze avait assuré au baron d'Ottenfels que ces ouvrages n'avaient jamais été déposés dans la Bibliothèque. Ce fait se trouve confirmé par une note de la main du savant bibliothécaire de Saint-Marc, l'abbé Morelli, en date du 23 mars 1816, laquelle est ainsi conçue : *Fu asserito al signor barone di Ottenfels dal signor abbate Roze, bibliotecario del Conservatorio di musica in Parigi, che non furono mai depositate in quello stabilmento queste tre opere.*

Cette anecdote confirme d'une manière invincible l'assertion de Monge, et ne laisse point de doute sur la perte des trésors qu'il avait rassemblés à grands frais, et avec beaucoup de peine.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Durante.

Durante (François), chef d'une école fameuse qui a produit les plus célèbres compositeurs italiens du dix-huitième siècle, naquit à Naples en 1693. Admis au Conservatoire de S. Onofrio dès l'âge de sept ans, il y reçut des leçons d'Alexandre Scarlatti. Plus tard, il alla à Rome; et il y apprit pendant cinq ans l'art du chant sous la direction de Pittoni, et le contrepoint rigoureux sous celle de Bernard Pasquini. De retour à Naples, il commença à écrire pour l'église, et se fit bientôt remarquer par son style large et nerveux.

En 1715, il rentra au Conservatoire de S. Onofrio, en qualité de maître d'accompagnement, et trois ans après il fut nommé maître de chapelle de celui qu'on appelait *Dei poveri di Giesu Christo*. Il était encore à la tête de cette école, lorsque le cardinal Spinelli, archevêque de Naples, la détruisit en 1740, pour en faire un séminaire. Par suite de cet événement, Durante se trouva sans emploi pendant cinq ans, et obligé d'écrire, pour vivre, une grande quantité de messes et de motets pour les couvents de Naples. En 1745, Leo mourut, et Durante lui succéda comme maître de chapelle au Conservatoire de S. Onofrio. Il en remplit les fonctions pendant dix années, et mourut en 1755, à l'âge de soixante-deux ans.

Ce maître est considéré comme le plus habile professeur qu'ait eu l'école napolitaine. Toutefois, on serait dans l'erreur si l'on croyait que son habileté consistait dans une doctrine lumineuse, où tous les faits étaient ramenés à des principes généraux, tirés de la nature des choses. Il n'y a jamais eu rien de pareil dans les écoles d'Italie. La méthode d'enseignement n'y avait d'autre base qu'une tradition d'école émanée d'un sentiment très-délicat. Sous ce rapport, Durante paraît avoir eu plus qu'aucun autre le talent de communiquer cette tradition, et le sentiment le plus perfectionné de la tonalité. Le grand nombre d'élèves excellens qu'il a formés en est une preuve irrécusable. On distingue deux époques dans son professorat. La première, qui s'étend jusqu'à la destruction du Conservatoire *dei poveri di Giesu Christi*, a produit Pergolèse, Duni, Traetta, Vinci, Terradeglias et Jomelli. La seconde, qui commence à la mort de Leo, et qui finit à la sienne, a fait éclore des talens du premier ordre, tels que ceux de Piccini, Sacchini, Guglielmi et Paisiello.

Durante est compté aussi parmi les compositeurs les plus célèbres de l'Italie. Il s'est livré surtout à la culture de la musique d'église, et n'a rien produit pour le théâtre. Il a peu d'invention dans les idées ; ses *motifs*

sont même souvent communs et surannés ; mais nul n'a connu mieux que lui l'art de les developper et de les enrichir d'une harmonie vigoureuse et piquante. Son style est religieux, solennel, et généralement brillant, quoique dépouillé de ces effets d'orchestre qui font le charme de la musique de nos jours, mais qui étaient inconnus de son temsp. Il a aussi le grand mérite de donner à toutes les voix des formes chantantes et faciles : sous ce rapport, ses compositions ont servi de modèles, tant qu'il y a eu des écoles en Italie. La bibliothèque du Conservatoire de musique possède une collection complète des œuvres de Durante, qui a été apportée en France par M. Selvaggi, napolitain et musicien distingué. En voici le catalogue : MESSES. 1°. *Missa alla Pallestrina*, en ré mineur, ouvrage médiocre et fort inférieur au modèle que Durante voulait imiter. 2° *Missa à 9 voci*, en la majeur. 3° Messe des morts à 4 voix, en sol mineur. 4° Messe des morts à 8 voix, en ut min. 5° *Missa à 4, kyrie, gloria*, en si b. 6° *Idem*, en la majeur. 7° *Idem*, à cinq voix, en ut mineur. 8° *Idem*, à 5 voix, en ut majeur. 9° *Idem*, à 5 voix, en sol majeur. 10° *Idem*, à 4 voix, en ré majeur. 11° Autre, à 4 voix, en ré majeur. 12° *Credo*, à 4 voix, en sol majeur. 13° *Credo*, à 5 voix, en sol majeur. — PSAUMES. 14° *Dixit, à 8 voci con stromenti*, en ré maj. 15° *Idem*, à 8, en ré maj. 16° *Idem*, à 5 voix, en ré majeur (brillant). 17° *Idem*, style *brève*. 18° *Idem*, à 4 voix, en ré majeur. 19° *Confitebor à voce sola*, en ré maj. 20° *Idem*, style bref. 21° *Laudate pueri*, à voce sola, en la min. 22° *Idem*, à 4 voix, en sol maj. 23°. *Idem*, à 8 voix, en sol maj. 24° *Beatus vir*, à 4 voix, en fa majeur. 25°. *Idem*, style bref. 26° *Lætatus sum*, à 4 voix, en la majeur. 27° *Misericordias Domini a 8 senza stromenti*. 28° *Magnificat*, à 4 voix, en si b. 29° *Idem à 8 voci*, en la min. ANTIENNES. 30°. *Alma à voce sola*. 31° *Idem, à voce sola di Basso*. 32° *Salve, Regina, à voce sola*. 33° *Idem, à 2 voci*. 34° *Veni, Sponsa, à 5 voci*. 35° *Idem, à 4 voci*. HYMNES. 36° *Iste confessor, à 4 voci*. 37° *Pange lingua, à 4 voci*. 38° *Vexilla Regis, à 4 voix*. MOTETS. 39° *Gloriosa Domino, à 5 voci*. 40°

Odivi amoris victima. 41° *Si quæris miracula*, *à voce sola.* 42° *Surge*, *à 5 voci*, en ré majeur. 43° *Jam si Redit*, *à 8 voci.* 44° *Cito pastores*, *à voce sola*, en la majeur. 45° *Ad præsepè*, *à 4 voci*, en sol majeur. 46° *Tacet-*, *sonate*, *à 4 v.* en sol majeur. 47° *Ave*, *virgo*, *à voce solâ*, en ré majeur. 48° *Surge aurora*, à 3 voix, en sol majeur. 49° *Inter choros*, à 5 voix, en sol majeur. 50° *Cessent corda* (chœur). 51° *Videtur*, à 4 voix, en ré majeur. 52° *Te Deum*, *à 5 voci*, en ut majeur. 53° *Litanies de la Vierge*, à 4 voix, en mi mineur. 54° *Idem*, à 4 voix, en sol mineur. 55° *Idem*, à 4 voix, en fa mineur. 56° *Idem*, à deux voix, en mi mineur. 57° *Incipit oratio*, à 4 voix. MUSIQUE DE CHAMBRE. 58° Cantate : *Doppo sentiro*, *à voce di contralto.* 59° *XII Madrigali col basso continuo astratti dalle cantate del Scarlatti.* 60° *XI Solfeggi*, *à 2 voci*, *Col. B. C.*; 61° *Partimenti per cembalo.*

CORRESPONDANCE.

Paris, le 13 janiver 1829.

A M. FÉTIS, *Rédacteur de* LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

Un des derniers numéros de votre intéressant journal m'ayant appris que M. Schneitzoeffer est chargé de composer la musique d'un opéra qui a pour titre : *Imogine*, dans la crainte qu'on ne m'accuse de plagiat, je viens vous prier d'annoncer que je m'occupe depuis longtemps d'un opéra qui est intitulé de même, et que je destine au théâtre Feydeau.

Agréez, Monsieur, etc.,

L'Auteur de l'opéra d'*Imogine*, destiné au théâtre Feydeau.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La Fiancée, *opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.*

Après tant de vicissitudes, tant de chances défavorables, tant de fautes administratives, qui avaient fini par éloigner le public d'un spectacle qu'il affectionne, il ne fallait pas moins qu'une importante production de deux auteurs renommés, pour le rappeler à ses anciennes habitudes : car les noms qui ont été souvent consacrés par le succès, sont des talismans qui ne manquent guère leur effet. A l'empressement qu'ont mis les anciens habitués de l'Opéra-Comique, je ne dirai point à remplir, mais à combler la salle de la rue Feydeau, samedi dernier, il était évident que ce talisman agissait puissamment, et que le secret du nom des auteurs n'était que le secret de la comédie. Cet empressement est la juste récompense d'une foule de travaux heureux, et des plaisirs qu'un écrivain spirituel et un compositeur aimable ont prodigué aux amateurs depuis plusieurs années. Il était tel à la représentation dont je vais rendre compte, que les spectateurs, dans leur impatience, n'ont point permis qu'on achevât *le Billet de loterie*, qui précédait la pièce nouvelle.

Que vais-je dire? Il s'agit de l'ouvrage de deux hommes que j'aime; mon cœur me dicte des éloges que beaucoup de parties de leur travail justifient de reste; mais ces élo-

ges seront-ils sans restriction ? Non ; et quoiqu'il s'agisse de mes amis, je dirai ce que je crois être la vérité : lorsque je me suis imposé ce devoir, je me suis promis de ne l'enfreindre en faveur de personne.

Parlons d'abord de la pièce. La scène se passe en Allemagne ; le sujet est touchant, dramatique, mais environné d'écueils, que tout le talent de M. Scribe n'a pu lui faire complétement éviter. On en peut juger par l'analyse suivante :

Une jeune fille, qui, je crois, n'a d'autre nom que celui d'Henriette, est la fille d'un vieux soldat qui a sauvé la vie du père de Frédéric de Lowenstein. Elevée dans le château du comte, devenu le protecteur de son père, elle avait contracté avec le jeune Frédéric cette familiarité d'enfance qui fait disparaître la distance des rangs. Mais bientôt un sentiment plus tendre que l'amitié avait pris place dans son cœur, elle le nourrissait en secret, et peut-être l'ignorait-elle elle-même, lorsqu'il lui fut dévoilé par le chagrin qu'elle ressentit en apprenant que Frédéric en aimait une autre. Elle alla se jeter dans les bras de son père, qui, pour l'arracher au danger des séductions qui l'environnaient, l'envoya à la ville voisine, où elle fut accueillie par une dame qui fréquentait habituellement le château de Lowenstein. Cette dame avait une fille, auprès de laquelle Henriette passa quelques années ; mais cette jeune personne ayant été mariée au baron de Saldorf, Henriette entra chez madame Charlotte, marchande de modes, en qualité de demoiselle de comptoir. Le poste était dangereux, même pour une fille vertueuse : cependant Henriette y conserva la pureté de son cœur. Son ancien amour et les principes sévères qu'elle avait reçus de son père, lui servaient d'égide contre les périls de sa situation. Toutefois, elle ne put rester insensible à l'amour honnête d'un tapissier nommé Fritz. Elle finit par consentir à lui donner sa main, et le moment où commence la pièce est celui où ils vont s'unir.

Fritz est jaloux : on peut juger d'après cela de l'inquiétude qu'il éprouve lorsqu'il apprend qu'un beau colonel

de carabiniers est venu demander Henriette en son absence, et s'est annoncé comme un ancien ami. Ce colonel n'est autre que le comte de Lowenstein, qui avait été retenu comme prisonnier en Russie pendant trois ans, et dont on avait annoncé la mort. Cet accès de jalousie amène entre lui et sa fiancée une explication, dans laquelle Henriette montre toute la candeur de son âme, par l'aveu de son ancien amour, et l'assurance qu'elle donne à Fritz que lui seul règne maintenant dans son cœur.

Le baron de Saldorf, homme superficiel, égoïste, et qui s'occupe peu de faire le bonheur de sa femme, ne songe qu'à ses plaisirs. Le soir même qui précède la noce d'Henriette, ne voulant point perdre l'occasion d'assister à une fête qui se donne dans un hôtel voisin du sien, il s'éloigne de la baronne, qu'une indisposition retient chez elle, et prie Henriette de se rendre auprès de son ancienne protectrice et de passer la nuit auprès d'elle. Celle-ci se rend à ses desirs. Un instant après paraît le comte de Lowenstein, à qui le baron reproche de n'être point encore venu chez lui depuis son retour, quoiqu'il se fût fait présenter dans plusieurs autres maisons. L'embarras du comte est visible. On en concevra facilement la cause, quand on saura que la baronne de Saldorf est précisément celle que le comte avait aimée autrefois, et qui, sur le bruit de sa mort, avait cédé aux vœux de ses parens, qui desiraient son union avec le baron. A peine celui-ci s'est-il éloigné, qu'Henriette sort de l'hôtel: la baronne n'a point voulu la retenir près d'elle la veille de son mariage. Son entrevue avec le comte de Lowenstein, après une aussi longue séparation, ne répond point à l'attente du public : elle est froide, courte, et n'a guère d'autre résultat que d'apprendre au comte l'indisposition de la baronne de Saldorf. Frédéric forme le projet de pénétrer auprès de l'objet de son ancienne passion, et l'exécute à l'instant. Henriette rentre chez elle, et bientôt on voit paraître le baron, qui, ayant perdu tout son argent an jeu, a quitté le bal, dont la musique se fait entendre dans le lointain. Une patrouille de la garde ur-

baine paraît; elle est commandée par Fritz. A peine occupait-elle la scène, qu'une croisée s'ouvre à l'hôtel du baron de Saldorf, et qu'on en voit descendre le comte de Lowenstein, qui s'échappe par cette issue pour ne point exposer la baronne au soupçon de son époux. Fritz et ses compagnons arrêtent le comte, qu'ils prennent d'abord pour un voleur. A leurs cris, le baron sort de son hôtel, reconnaît le comte, et se persuade que celui-ci sortait d'auprès d'Henriette lorsqu'il a été arrêté; car on se rappelle que le baron était convenu avec la jeune fille qu'elle passerait la nuit dans son hôtel. Après quelques plaisanteries, il se rend caution du comte, et le premier acte se termine par le brouhaha de la sortie du bal.

Au second acte, la scène se passe dans les jardins du baron de Saldorf, où se trouve un pavillon. On y célèbre par des jeux et des danses les fiançailles d'Henriette et de Fritz. Celui-ci ne s'éloigne que pour aller préparer le contrat; tout le monde se disperse. Le comte paraît, et apprend de la bouche même d'Henriette la nouvelle de son mariage. Il veut la doter, et lui donne d'abord, comme présent de noce, une chaîne d'or qu'il portait lui-même; il l'embrasse, et le baron survient précisément en ce moment. Le comte a prié Henriette d'informer la baronne de Saldorf qu'il est venu pour savoir des nouvelles de sa santé. Après qu'elle s'est éloignée, le baron plaisante Frédéric sur son goût pour la jeune ouvrière, et sur son aventure de la nuit précédente. La conversation continue sur ce ton, lorsqu'Henriette apporte au comte un billet de la baronne, qu'elle ne lui remet toutefois qu'après que le baron de Saldorf s'est éloigné. La baronne a su qu'un homme a été arrêté, s'échappant de son hôtel la nuit précédente: si c'est le comte, si son nom a été prononcé, si sa réputation a reçu quelqu'atteinte, elle veut mourir. Elle conjure le comte de se rendre à deux heures dans le jardin, près du pavillon, où elle se trouvera elle-même, et de l'éclairer sur le malheur qu'elle redoute. Le comte s'y rendra; il s'éloigne un instant, et le baron reparaît. Il a aussi des desseins sur Henriette; il veut la séduire, et voyant sa résistance, il lui

reproche de n'être cruelle qu'avec lui et d'être plus traitable avec le comte qui a passé la nuit dernière avec elle. Fritz, qui était caché près de là, et qui a tout entendu, paraît, pâle, défait; Henriette proteste de son innocence; tout le monde se rassemble. Deux heures sonnent : le comte paraît; on l'interpelle, on veut qu'il dise d'où il sortait la nuit dernière; la baronne doit être dans le pavillon, son époux est là, et dans sa situation cruelle il se voit forcé de sacrifier l'amie de son enfance, et de déclarer qu'elle est coupable. Henriette s'évanouit et le rideau tombe.

Le troisième acte se passe chez madame Charlotte, occupée à donner des consolations à Fritz sur son malheur; elle entreprend de lui persuader qu'il doit oublier Henriette, s'attacher à une autre femme; et cette autre femme c'est elle. Henriette paraît; elle vient pour se justifier aux yeux de Fritz; mais celui-ci la repousse et s'éloigne. Le comte ne tarde point à venir; celle qu'il a déshonorée, l'amie de son enfance, lui reproche de l'avoir sacrifiée, et veut au moins connaître les raisons d'une conduite si étrange. Il est accablé sous le poids de ses remords; il veut mourir, et présente à Henriette la donation de tous ses biens, générosité qu'elle repousse. Vaincu par elle, il va tout avouer, quand la vue du baron l'empêche de parler et lui fait prendre la fuite. M. de Saldorf exprime à Henriette son regret d'avoir poussé les choses trop loin, et c'est seulement alors qu'il apprend que la jeune fille n'a point passé la nuit dans son hôtel. Éclairé sur son propre *malheur*, le baron furieux écrit à sa femme pour lui annoncer la nécessité d'une séparation, et propose un cartel pour son rival. Henriette comprend alors tout le mystère, et, voulant sauver sa bienfaitrice, elle se dévoue en s'avouant coupable. Fritz, qui est toujours à point pour entendre ce qui l'intéresse, paraît alors avec madame Charlotte, et tous deux accablent de reproches celle qui vient elle-même d'avouer sa faute, la chassent; et rien ne manque à son humiliation, lorsque le comte reparaît. Un seul moyen lui reste pour réparer ses torts; il en fait usage en offrant à Henriette sa

main qu'elle accepte avec joie. Tous deux montent dans une élégante calèche et s'éloignent avec rapidité. Ainsi se termine une pièce où l'on aperçoit de l'adresse dans certaines préparations, de l'habitude dans la disposition de quelques scènes, en un mot, de l'habileté, mais non un ensemble qui satisfasse complétement.

En effet, on ne s'intéresse précisément à aucun des personnages de cette espèce de drame, parce que tous sont plus ou moins ridicules, ou placés dans de fausses positions. Henriette oublie un premier amour, et devient sensible aux empressemens d'un homme qui ne peut entrer en comparaison avec le comte de Lowenstein; tout se réunit pour la présenter comme coupable aux yeux de tous les personnages de la pièce; elle-même avoue sa faute; en sorte qu'il ne reste plus d'espoir qu'elle recouvre sa réputation, même par son mariage avec le comte de Lowenstein; et pour comble, on la voit revenir avec autant de facilité à ce premier amant, qui est aussi celui d'une autre, qu'elle en avait mis à l'oublier. Enfin, elle part avec lui sans être mariée, et sans qu'on soit bien convaincu qu'elle le sera jamais.

Quant à la baronne de Saldorf, on ne la connaît point à la vérité, mais elle est le nœud de la pièce, et malheureusement on ne peut s'intéresser à elle, puisqu'elle est bien et dûment déshonorée aux yeux du public.

La position du comte de Lowenstein est cruelle, j'en conviens; mais un homme qui sacrifie par un odieux mensonge une jeune fille innocente, l'amie de son enfance, ne peut être qu'un personnage médiocrement dramatique. Le baron est un sot de toutes les manières; Fritz ne l'est guère moins, et madame Charlotte est méchante. Il ne faut donc pas s'étonner de l'indifférence que le public impartial a montrée pendant la représentation.

D'ailleurs, quelques-uns des moyens employés par M. Scribe, bien qu'ils ne soient pas ordinaires, ne

sont pourtant pas précisément neufs : je citerai, par exemple, la scène de la fenêtre qui rappelle celle de *Montano*. On peut aussi reprocher à l'auteur de n'avoir point donné aux personnages de sa pièce la couleur ni les mœurs du pays où il a placé la scène, et d'avoir mis dans la bouche de ces bons Allemands un langage railleur et spirituel dont on n'eut jamais d'idée à Vienne.

Je ne sais enfin par quelle fatalité des situations qui semblent au premier abord très musicales, ne laissent cependant venir les morceàux de musique que comme à regret ; de telle sorte qu'ils semblent, pour la plupart, contrarier et ralentir la marche de l'action. Le motif du finale du premier acte, par exemple, n'est point heureux; car que sont tous ces personnages qui sortent d'un bal où on ne les a point vus entrer, pour monter en voiture, où ils ne montent point, et qui s'arrêtent dans la rue pour faire chorus avec la landstrum, sur je ne sais quel prétexte ? Au finale du second acte, c'est autre chose. Il ne peut pas y avoir de développement, parce que le comte de Lowenstein est forcé d'accuser Henriette presque dès son entrée en scène, que celle-ci s'évanouit, et que tout est terminé par-là. Il ne faut donc point s'étonner si M. Auber a été forcé de porter toute son attention et tout son talent sur les couplets, les petits airs, et les morceaux accessoires. Personne ne réussit mieux dans ces sortes de choses que lui; mais il est à regretter que dans un ouvrage en trois actes d'une assez grande étendue, il n'ait pu trouver le moyen de nous faire entendre des accens vraiment dramatiques. Parmi les jolies bluettes dont son ouvrage abonde, on a remarqué surtout un petit trio en canon, que le public ne voulut point entendre autrefois dans la *Neige*, et qui, mieux placé dans la *Fiancée*, a enlevé tous les suffrages. L'ouverture, où M. Auber aurait pu déployer son talent, n'est pas un des meilleurs morceaux sortis de sa plume ; elle est longue, vague, et décousue. J'ai peu de chose à dire de l'exécution. Chollet n'était pas bien disposé à la première représentation ; Tilly, qui a perdu la plus grande partie de sa voix,

quoique fort jeune encore, a chanté presque tout son rôle en affectant une manière saccadée de fort mauvaise école. Quant à Lemonnier, son rôle est peu favorable. Les honneurs de la soirée ont été pour madame Pradher, qui est vraiment charmante dans le personnage d'Henriette. Une amélioration sensible s'est fait remarquer dans les chœurs; l'orchestre mérite aussi des éloges.

FÉTIS.

CONCERT

Donné par M. Brod dans la grande salle des Menus-Plaisirs du Roi.

Si M. Brod avait fait mettre sur l'affiche de son concert, comme cela se pratique quelquefois : « La salle sera chauffée et éclairée, » c'eût été une véritable mystification; car, malgré le parti qu'a pris le public de *battre la semelle*, pour se réchauffer un peu entre les morceaux de musique, le froid ne s'en faisait pas moins sentir d'une manière cruelle; et, dès le milieu de la séance, les musiciens de l'orchestre n'apparaissaient plus aux spectateurs engourdis que comme des personnages fantastiques, tels que l'imagination se les crée dans ses rêves. Mais M. Brod n'avait promis au public qu'une jolie matinée musicale. M. Brod a tenu parole, et nous ne lui devons que des éloges; il faut même le féliciter d'avoir su retenir par le seul prestige de son admirable talent quelques centaines de pauvres *dilettanti* qui, tout en frappant du pied, et en soufflant dans leurs doigts, ont tenu bon jusqu'à la fin de la séance.

Il faut distinguer dans M. Brod, le compositeur et l'exécutant : sous ce dernier rapport, nous n'avons plus rien à lui dire, les formules laudatives ont déjà été épuisées à son égard ; tout ce que nous pouvons y ajouter aujourd'hui, c'est qu'il s'est montré digne de sa réputation. Pureté, correction, grâce, énergie, on trouve tout cela dans l'instrument de M. Brod.

Maintenant, voyons le compositeur, et jugeons-le par ses œuvres. Son ouverture est d'un bon effet: après un adagio plein de caractère et de noblesse, l'allegro s'annonce avec vigueur, avec trop de vigueur peut-être, car le compositeur se laisse aller à la fougue de son génie ; il nous prodigue le luxe de son instrumentation avec les grands moyens de l'orchestre, et ses auditeurs passent en revue nombre de charmans motifs qu'on reverrait avec plaisir, et qu'on redemande vainement. Il y a chez M. Brod surabondance d'idées; le travail et l'âge ne remédient que trop sûrement à cet heureux défaut. Dans son trio pour piano, hautbois et basson, ainsi que dans ses souvenirs du Mont-d'Or, M. Brod était sur son terrain. Ces deux morceaux, le dernier surtout, sont brillans de fraîcheur et de verve ; l'exécution en a été ravissante.

Nous n'avons que des éloges à donner aux artistes qui ont secondé le bénéficiaire. Madame Brod est une pianiste distinguée ; les variations que cette dame a jouées (sur l'air du *petit Tambour*) ont obtenu d'unanimes et justes applaudissemens. M. Barisel joue du basson à merveille ; M. Baroilhet possède une jolie voix de baryton ; il fait la roulade avec une grande facilité, mais il faut qu'il se défie de ses sons de gorge et de tête, et qu'il s'étudie à prononcer un peu plus distinctement.

Quant à MM. Ponchard et Levasseur, je n'ai qu'un mot à leur dire : c'est que lorsqu'on voit dans un concert des artistes aussi recommandables qu'ils sont tous deux, on s'attend à entendre autre chose qu'un duo de la *Fausse magie* et des nocturnes.

En réservant la symphonie en *ut* majeur de Beethoven

pour la fin du concert, M. Brod a tenté une innovation qui balançait depuis long-temps les suffrages des artistes. Nous croyons qu'elle ne prévaudra pas; car une symphonie est un ouvrage capital qui exige, tant des exécutans que des auditeurs, une attention soutenue, franche, entière, telle enfin qu'elle ne peut exister quand les facultés auditives ont été fatiguées et presque émoussées par une heure et demie de musique. S.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

Berlin, 24 *décembre*. Mademoiselle Tibaldi, qui vient de quitter le théâtre de Kœnigstadt, a donné des représentations au théâtre Royal. Elle y a chanté, entre autres rôles, celui de *Tancrède* avec un grand succès. Le premier de ces théâtres vient de faire une autre perte fort sensible dans la personne du ténore Jacger, engagé à vie à Stuttgard. Il a paru pour la dernière fois, ainsi que mademoiselle Sabine Bamberger, dans la *Dame blanche*. Il y fut applaudi de la manière la plus flatteuse, et rappelé à la fin de l'opéra. Des voix s'élevèrent au milieu des acclamations pour demander qu'il chantât la romance du *Baiser*, dont il est l'auteur. Il répondit qu'il donnerait sous peu de jours un concert où il se ferait encore entendre. Ce concert a eu lieu en effet quelques jours après. Le premier morceau était une ouverture du *Bergkœnig* (roi des montagnes), de Lindpintner, dans laquelle on a cru reconnaître un air de famille très-prononcé avec celle du *Freischütz*. Mademoiselle Turrschmidt chanta ensuite un air d'Agathe de ce dernier opéra, et cet air fut suivi d'une barcarole à 3 voix, d'un charmant effet, puis un hymne religieux,

à 4 voix , de Schwartzbœck, et le quatuor *die müllerin* (la meunière), dans lequel M. Spitzeder, que la perte de sa femme avait éloigné de la scène pendant quelque temps, fit sa rentrée: il fut accueilli avec intérêt. Le héros de la soirée reparut pour chanter cette romance desirée du *Baiser*, qui eut les honneurs du *bis*. Le dernier morceau de chant, qui était un air d'opéra de Lindpintner, fut exécuté par Zschiesche. Le second grand morceau de musique instrumentale était une ouverture de Vogel. Parmi les solos et morceaux concertans, on a remarqué une polonaise de Cheyseder, exécutée par M. David. M.M. Lavarentz et Pfaffe se sont fait entendre dans un concertino de Lentz pour deux cors. Ces trois artistes font honneur à l'orchestre du théâtre de Kœnigstadt, dont ils sont membres.

On a donné ces jours derniers à l'Académie de chant une petite fête musicale au vénérable directeur Zelter, à l'occasion de sa 70e. année.

Nous possédons depuis quelque temps madame Devrient, née Schroeder, l'un des plus grands talens dont l'Allemagne puisse s'honorer. Arrivée dernièrement de Dresde, elle a commencé par donner des représentations au théâtre Royal, où elle a débuté par le rôle d'Eurianthe. Nous n'avions jamais vu représenter ce personnage avec tant de sensibilité, avec une telle puissance de pathétique. Madame Devrient ne chante pas avec autant de talent qu'elle joue chacun de ses rôles; cependant sa part comme cantatriee est encore fort belle, et le serait davantage, si elle s'abstenait plus souvent de recourir à la force et aux éclats de voix. On entendit à côté d'elle, dans *Euryanthe*, un ténore voyageur, nommé Wachter, qui n'a pas réussi. Sa voix est insuffisante à l'aigu, et il chante faux. Madame Devrient a chanté ensuite le rôle de Rezia, dans l'*Oberon* de Weber, qu'on avait monté avec beaucoup de soin: elle avait apporté de Dresde tous les véritables monumens de cet ouvrage, qui lui avaient été transmis par Fürstenau, ami de Weber, qu'il avait accompagné

dans son voyage à Londres. Son succès a été complet. On ne connaît maintenant en Allemagne que mademoiselle Schechner qui l'emporte sur elle pour la profondeur. Depuis, madame Devrient s'est montrée sur le théâtre de Kœnigstadt, où elle a chanté les rôles de Sargine, d'Eurianthe, et d'Emmeline dans la *Famille Suisse*, avec un succès à peu près égal.

Le 17 de ce mois, l'anniversaire de la naissance de Beethoven a été célébré par un concert chez le directeur de musique Mœser. La salle, décorée de rameaux verts, et ornée du buste de Beethoven, a d'abord répété les magnifiques accords de la symphonie héroïque. MM. Mœser, Tauber et Kelz ont dit ensuite une symphonie concertante pour piano, violon et violoncelle, qui aurait produit plus d'effet, s'il y avait eu plus d'ensemble. On a exécuté pour la première fois une ouverture de fête, également de Beethoven, dont les idées n'ont pas paru assez concentrées et ramenées à un centre d'unité sur lequel l'attention eût pu se porter plus facilement, mais dans laquelle on a reconnu des élans magnifiques, des pensées colossales et des formes d'une grande hardiesse. M. Bader chanta le délicieux air d'*Adélaïde*, et l'on finit par la belle ouverture d'Egmont. La soirée se termina par un souper, où un toast fut porté à la mémoire du grand musicien.

— On cite maintenant à Hambourg, comme une merveille musicale, le petit Théodore Klein, âgé de 9 ans. Un marchand de musique de cette ville vient de publier un recueil de 6 morceaux de musique composés par cet enfant. On dit que ses parens vont le faire voyager.

— Paganini, rétabli de son indisposition, donne maintenant des concerts à Prague. Voici un programme fort curieux qu'il a fait publier dans la gazette de cette ville : « Le chevalier Nicolo Paganini, virtuose de la chambre de S. M. l'Empereur d'Autriche, aura l'honneur de donner samedi 20 décembre à la demande générale, encore un concert, qui sera le dernier, et dans lequel

on exécutera entre autres morceaux, *l'Orage*, sonate dramatique à grand orchestre, avec décorations analogues, et solos et variations de violon par Paganini, sur la 4e corde. 1ere division, l'approche de l'orage; 2e, commencement de la tempête; 3e, la prière; 4e, fureur de la mer; 5e, l'ouragan; 6e, le désordre à son comble; 7e, le retour du calme; 8e, l'explosion de la joie la plus vive. »

Malgré le succès immense obtenu par ce virtuose à Vienne, il s'est trouvé des Allemands qui ne peuvent se joindre aux admirateurs. Une gazette musicale contenait ces jours derniers une lettre dans laquelle on disait que rien n'étonnait tant que la réussite de cet homme à Vienne, autrefois la capitale de la bonne musique. L'auteur ajoutait qu'il était impossible à un être doué de goût et de raison *de se plaire à des arlequinades semblables*, après avoir entendu les véritables violonistes de l'époque: les Spohr, les Baillot, les Lafont, etc. Selon l'auteur de cette lettre, Paganini ne sait pas conduire son archet; mais il a une immense habileté dans la main gauche. Toutes ses variations sont de la même nature, reviennent dans le même ordre, et sont suivies d'un inévitable pizzicato. Du reste, ignorance absolue de la manière de phraser convenablement un adagio. Rien de plus pitoyable que la soi-disant musique qu'il compose. Son morceau de la *Clochette*, qui a fait tourner toutes les têtes à Vienne, ne consiste que dans deux ou trois coups de clochette qu'il fait frapper dans l'orchestre avant de commencer un tissu inouï d'extravagances. Enfin, si l'on en croit l'auteur de cette lettre, à Prague, ville où l'on ne compte que des connaisseurs, son premier concert avait seul fait chambrée complète: le public s'est éclairci dans les suivans de telle manière, que s'il a continué, il aura dû finir par ne plus avoir personne.

— Le 19 novembre, est mort à Vienne Schubert, musicien et compositeur. La société philharmonique des États autrichiens a exécuté en son honneur, le 23

décembre, dans l'église des Augustins, le *Requiem* de Hüttenbrenner. Une souscription a été ouverte pour lui élever un monument à côté de Beethoven, dont il était l'ami.

VENISE. Le grand théâtre *de la Fenice* a été ouvert le 26 décembre, suivant l'usage. Il venait d'être restauré à neuf. Les dessins du plafond, bien qu'exécutés avec soin par Borzato, professeur d'ornemens à l'Académie des beaux-arts, sont trop minutieux. Tout le reste, loges, rideau, siéges du parterre, etc., attestent le meilleur goût. On a fait venir de Milan un lustre magnifique qui n'a point son pareil à Paris : il est fait sur le modèle de celui du théâtre de la Cannobiana à Milan. Son circuit est petit, mais sa hauteur est considérable.

A huit heures et demie, après l'arrivée du vice-roi et de la vice-reine, on commença l'ouverture de l'opéra nouveau, qui a pour titre: *Francesca di Rimini*. Le poëme est du chevalier Paolo Pola, et la musique du maestro Pietro Generali. L'ouverture est à peu près insignifiante: deux crescendo obligés, et d'autres moyens vulgaires que Rossini a usés et qu'il a eu ensuite le bon esprit d'abandonner, en composent la plus grande partie. Le premier chœur, comme presque tous ceux de l'ouvrage, rappelle trop les morceaux du même genre que l'auteur a placés dans le *Voto di Jefte*. A la seconde scène, une cavatine, chantée par Verger (ténore), a été applaudie. L'arrivée de la Grisi (Francesca di Rimini); qui débarque au son d'une musique militaire, a produit peu d'effet. Cette jeune personne a des moyens; mais elle ouvre la bouche avec tant d'affectation, qu'elle fait entendre progressivement trois voix différentes. Malgré ce défaut, elle plaît généralement, parce qu'elle est assez jolie; d'ailleurs, elle ne chante pas mal. Sa cavatine fut très-applaudie.

La Brambilla, contralto, qui jouait le rôle de Paolo, frère de Lancilotto, a été loin de répondre à la réputation qu'elle s'était faite en Angleterre. Sa méthode, il est vrai, est assez bonne; mais le timbre de sa voix est lourd et voilé, et l'on dirait qu'elle sanglotte sans cesse. Le

public s'attendait à entendre quelque chose de parfait; aussi son désappointement fut-il marqué par le silence le plus rigoureux. Toutefois, la cantatrice a été un peu plus heureuse à la seconde représentation. Quant au basso Berettoni (*Guido*, *Padre di Francesca*), il n'est placé qu'en second ordre; et cela est très-juste, car cet acteur est incapable de rendre bien un rôle important. Ce n'est pas qu'il manque de voix, mais sa méthode est nulle, et son ignorance en musique est complète.

Le grand défaut du nouvel opéra de Generali est une monotonie fatigante d'uniformité et de couleur; en outre, les réminiscences y sont nombreuses; et l'on voit clairement que le musicien ne s'est pas donné la peine de les dissimuler. Pendant le finale, qui n'est pas d'un grand effet, toute la salle s'écriait: *Ecco la Semiramide!* Cependant notre correspondant, bon musicien et bon juge, avoue qu'il n'a pas été frappé de cette ressemblance. Ce n'est qu'au second acte, dans un duo, suivi d'un quartetto, qu'on a pu s'apercevoir que le génie de Generali n'est pas encore éteint; mais tout prouve qu'il ne s'est pas donné beaucoup de peine pour écrire cet ouvrage, soit qu'il fût mécontent de son poëme, soit qu'il n'eût point à sa disposition des chanteurs tels qu'il en aurait desiré. Il se peut aussi que la connaissance qu'il a du caractère des Vénitiens, lesquels se plaisent toujours à sacrifier le premier ouvrage qu'on leur offre dans la saison, ait été la cause du peu de soin qu'il a donné à sa composition.

Quant au ballet d'*Alessandro nelle Indie*, il est impossible de rien imaginer de plus ridicule. On pourra en juger lorsqu'on saura que l'amante de Porus était représentée par une femme qui jouait ces sortes de rôles lorsque Venise était encore une république. Rozier, danseur français, est à peu près le seul talent qu'on ait remarqué dans cette abomination. Les décorations de l'opéra et du ballet correspondent cette année à l'ensemble général, bien qu'elles soient de deux professeurs de l'Académie des beaux-arts, Bagnara et Orsi.

Le théâtre *San Benedetto* n'est maintenant qu'un théâtre secondaire et très-secondaire. La troupe est sinon détestable, au moins complétement nulle. On y représente en ce moment l'*Italiana in Algeri*, de manière à mettre au supplice une oreille tant soit peu délicate.

— Les lettres reçues de Milan annoncent que *l'Assedio di Corinto* (le Siége de Corinthe) a été froidement accueilli à la première représentation. Il paraît même que la pièce ne s'est point relevée les jours suivans, et que les beautés qui abondent dans cet ouvrage n'ont point été senties par le public habitué de *la Scala*. L'injustice de ce jugement a fait prendre la plume au vénérable Alessandro Rolla, directeur de l'orchestre de ce théâtre. Dans une lettre qu'il a adressée au rédacteur du journal *il Teatri*, il exprime sa haute estime pour la plupart des morceaux de la partition de Rossini, et s'en fait l'apologiste. Les éloges qu'il accorde particulièrement à madame Méric-Lalande et à Tamburini, ne peuvent être révoqués en doute, car Rolla n'est pas de ces hommes qui parlent des choses qu'ils ne connaissent point.

SOUSCRIPTION.

Méthode de musique adoptée par l'École spéciale gratuite de Marseille, et destinée aux classes nombreuses, aux Maîtrises et aux Pensionnats, composée et dédiée à M. le marquis de Montgrand, maire de Marseille, etc., etc.; par T. Barsotti, *Directeur de l'Ecole spéciale de musique et de chant de Marseille.*

Cette Méthode se compose de trois parties : la première est consacrée à l'exposition de la méthode et aux

procédés qu'il faut suivre pour bien diriger les classes nombreuses auxquelles elle est destinée.

La seconde contient les élémens raisonnés de l'art musical, divisés en sept sections; elle est suivie de tableaux se rapportant à chaque section, et qui contiennent un avertissement à l'usage des professeurs, et des exemples pour les travaux de la classe.

La troisième contient les vocalises les plus propres au développement de la voix.

L'ouvrage paraîtra dans le courant de janvier 1829.

Le prix de la souscription sera, pour l'intérieur, franc de port, de 8 fr.;

Et pour l'étranger, de 8 fr. 50 cent.

Après la publication de la Méthode, le prix en sera porté, pour les non-souscripteurs, à 12 fr.

Le montant de la souscription ne sera exigible qu'à la réception de l'ouvrage.

On souscrit à Marseille, chez MM. Paquet et Boisselot, marchands de musique;

A Paris, chez MM. Janet et Cotelle, rue Neuve-des-Petits-Champs, n. 17.

Nota. Les envois des fonds et les demandes devront parvenir, franc de port, à Marseille, chez l'Auteur, rue d'Aubegne, n. 45; ou à Paris, chez MM. Janet et Cotelle, rue Neuve-des-Petits-Champs, n. 17.

Souscription musicale chez Maurice Schlesinger, éditeur, marchand de musique du Roi, rue Richelieu, n. 97.

Collection complète des œuvres composées pour le piano-forte, par L. van Beethoven.

L'ouvrage aura 15 à 20 livraisons.

Prix de souscription de chaque livraison, papier vélin, 7 fr.

Idem, grand papier vélin colombier, 15 fr.

ANNONCES.

Nouvelles publications faites par Pacini, boulevard Italien, n. 11.

Le Page de la dame du Châtel, ballade, musique de madame Malibran ; 2 fr.

— Solfèges d'Aprile pour voix de basse, avec accompagnement de piano, adoptés par M. Banderali pour sa classe au Conservatoire ; 12 fr.

— Sei terzettini da Camera por soprano, contralto e basso, composti e dedicati al maestro Rossini dal suo amico Carlini ; prix de chaque, 5 fr.

— *Viens avec moi*, romance, par mademoiselle Eucharis Pacini ; 2 fr.

— *Le Retour à la chapelle*, romance, par mademoiselle Eucharis Pacini ; 2 fr.

— *La Casa nel bosco*, opéra, musique de Niedermeyer, duo chanté par Donzelli et Zuccholi ; 4 fr. 50 cent.

— Duo du même opéra, chanté par mademoiselle Blasis et Zuccoli ; 5 fr.

— Collection des quatuors et quintetti de Louis Beethoven, en partition in-8°.

A Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger, éditeur ; on souscrit à Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue Richelieu, n. 97.

NOUVELLES DE PARIS.

La Fiancée, dont le succès avait été contesté à la première représentation, s'est relevée aux suivantes, et paraît devoir maintenant jouir de la faveur publique. Les jolis airs, les romances et les morceaux du même genre qui abondent dans cet ouvrage, appartiennent au genre de musique que les habitués du théâtre de l'Opéra-Comique préfèrent ; quelques juges sévères peuvent chercher autre chose dans un ouvrage en trois actes, mais ils ne fréquentent guère que les premières représentations, et le public des chansons reste seul aux autres. Celui-ci a lieu d'être satisfait, car on sait avec quelle élégance, quelle finesse de tact, M. Auber traite cette musique éminemment française.

— Lundi, 19 de ce mois, une soirée charmante a eu lieu chez M. Massimino. On y a entendu un certain nombre de morceaux de divers maîtres italiens qui ne sont point connus aux théâtres de Paris, parmi lesquels nous avons remarqué une superbe scène de l'*Aureliano in Palmira* de Rossini, un quartetto de l'*Alessandro nell' Indiæ* de Pacini, et quelques autres bonnes choses. Mais ce qui était surtout de nature à exciter notre étonnement, c'est d'y entendre des amateurs, tous élèves de M. Massimino, déployer des talens dignes des artistes les plus renommés. Parmi les dames surtout, nous avons remarqué des voix admirables par le timbre, l'étendue, la flexibilité et une perfection d'exécution qu'on chercherait vainement sur quelques-uns de nos théâtres. Il est vraiment singulier que de pareils trésors

musicaux se trouvent en abondance dans la société, parmi des personnes que leur position sociale et leur fortune mettent au-dessus de ces avantages; tandis qu'on éprouve tant de peine à trouver parmi celles qui se destinent à la carrière dramatique, ces mêmes qualités qui leur seraient si nécessaires. M. Massimino a recueilli dans cette soirée les éloges et les applaudissemens des artistes distingués qui y assistaient.

— De nouveaux plaisirs sont offerts aux véritables amateurs de la musique instrumentale. M. Baillot reprendra ses soirées de quatuors et de quintettis mardi prochain, 27 janvier, rue Saint-Lazare, n° 59. On souscrit à cette adresse pour quatre séances, qui auront lieu les 27 janvier, 3, 10 et 17 février suivant, à 8 heures du soir. Les formes de l'éloge sont épuisées à l'égard du talent de M. Baillot; mais les jouissances que procurent ces soirées délicieuses sont toujours nouvelles, et l'on s'étonne d'y entendre pour la vingtième fois le même morceau, et d'y découvrir, dans une exécution admirable, des beautés qu'on n'avait point encore aperçues.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Abbeville. Le 7 de ce mois, M. Panseron, professeur à l'École royale de Musique de Paris, connu par une foule de productions charmantes, se trouvant momentanément dans cette ville, fut sollicité par quelques amateurs d'y donner un concert. Il y consentit, mais sous la condition que ce serait au bénéfice de l'École de Musique d'Abbeville, desirant, dit-il, concourir ainsi au succès d'un établissement si utile. Ce concert, qui a eu lieu le 10, avait attiré une société nombreuse et choisie. M. Panse-

ron y a tenu le piano, et y a chanté avec son talent ordinaire plusieurs morceaux de sa composition, qui ont été vivement applaudis. On a remarqué surtout *le Songe* de Tartini, romance avec accompagnement de violon obligé, qui a été exécutée avec le plus grand succès par l'auteur et M. Éloi Devicq.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

ANGLETERRE.

On lit dans le *Keenci Bath Journal*, du 12 janvier, la relation d'un concert brillant qui a été donné le 6 de ce mois à Bath. Madame Stockausen, qui *fait fureur* partout, y a chanté avec le plus grand succès. M. Moscheles avait été appelé de Londres pour s'y faire entendre. Voici comme s'exprime le journaliste, en parlant du piano dont cet artiste s'est servi :

« M. Moscheles avait choisi, pour se faire entendre, » le nouveau grand piano de l'invention de Sébastien » Erard, le célèbre mécanicien auquel le public est redevable de la harpe à double mouvement. Le mécanisme du » nouveau grand piano d'Erard est établi sur un principe » tout-à-fait différent de celui des autres grands pianos, » et si heureusement combiné, qu'il réunit toutes les » qualités qu'un grand pianiste peut desirer : puissance » de son, toucher sûr et facile. Le jeu brillant et fini de » M. Moscheles a bien fait ressortir le mérite de l'invention : rien de plus moelleux et de plus suave, en effet, » que son adagio, tandis que dans ses passages de feu et » de verve, le nouveau piano, sous ses doigts, nous a fait

» l'effet d'un orgue, l'oreille n'étant point blessée, comme
» cela n'arrive que trop souvent avec les pianos ordi-
» naires, par des sons grèles et criards, lorsque le pia-
» niste se livre à tout le feu de son exécution ; en un mot,
» nous ne nous rappelons pas avoir jamais entendu le
» piano produire en public des effets aussi opposés et
» aussi surprenans. »

Leipsick. Les représentations données par la troupe d'opéra de Magdebourg sur notre théâtre, sont terminées. Les acteurs se sont distingués par leur zèle et leur activité dans une foule d'opéras tels que *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *Cosi fan tutte*, *le Mariage de Figaro*, *la Vestale*, *l'Oberon* de Weber, *le Vampire* de Marsch ner, *le Barbier de Séville*, *le Joyeux Savetier* de Paer, *le Maçon*, *le Concert à la Cour*, et *Fiorella* d'Auber, *Marie* d'Hérold, etc. Le personnel de cette troupe peut se comparer sans désavantage à celui de beaucoup de grands théâtres. Le public a eu lieu d'être content. Cependant il se trouve entre les voix de soprano et celles de ténore une disproportion remarquable, en ce que les premières sont pleines de force, et que les secondes sont toutes faibles, surtout à l'aigu. La première chanteuse est madame Franchetti-Walz. Sa voix forte a des sons très-pleins dans le médium ; mais elle est fatiguée et détonne quelquefois dans les cordes élevées. Son intonation est forte, son école italienne, quoique son organe se prête mieux à l'exécution des phrases simples et remplies d'intervalles éloignés qu'à celles des chromatiques : aussi la Vestale était-elle son meilleur rôle. Venaient ensuite ceux de Rosine et de la Cantatrice à la Cour. Elvire de *Don Juan* ne lui a pas si bien réussi. La voix de madame Rosner a moins d'intensité et de timbre. Elle monte prodigieusement avec une qualité de son incisive ; mais elle n'a pas de notes graves. Ses meilleurs rôles ont été ceux de Malvina du *Vampire*, et de la Reine de la nuit : elle a fait aussi de bonnes choses dans la Rezia d'*Oberon*. Malheureusement le public l'a entendue plus souvent que madame Franchetti. Les autres femmes étaient madame

Devrient, qui chante avec goût des rôles tels que ceux de Fatime d'*Oberon*, de Zerline, d'Emmy du *Vampire*, mais qui n'est pas toujours bien servie par sa voix; elle parut aussi fort à son avantage dans la batelière de *Marie*. On dit aussi qu'elle joue fort bien Henriette du *Maçon*, mais nous ne l'avons pas vue. Mademoiselle Meiselbach, qui chanta ce rôle et d'autres du second ordre, est encore novice. L'agilité et les nuances de l'exécution lui manquent encore; mais sa voix est forte, toute de poitrine, et fait espérer, avec l'aide du travail, une bonne cantatrice. Madame Kœkert chanta les rôles de mères et de vieilles d'une manière fort satisfaisante.

MM. Schmückert et Schaefer chantèrent les premiers ténores, et M. Mühling les seconds. La voix de M. Schmückert est à proprement parler plutôt un baryton qu'un ténore. Sa voix de poitrine monte au *mi*, et le fausset qui suit est d'une telle ténuité qu'il ne peut se rattacher aisément aux notes inférieures, et ne doit être employé qu'avec prudence. Il en est résulté chez ce chanteur cette singulière habitude, qu'il commence par s'assurer avec délicatesse de chaque son, puis l'enfle tout d'un coup, de manière à former un contraste désagréable avec le *pianissimo* qui précède. Quelques sons isolés sont agréables dans le médium; mais on lui entend rarement chanter des cantilènes entières avec une égalité soutenue.

M. Schaefer marche son égal. C'est un jeune chanteur dont la voix est fraîche et étendue; mais il doit se garder de la forcer, pour ne pas perdre haleine et la pureté du son. Le rôle d'Aubry, dans *le Vampire*, lui fait honneur; mais il n'est pas encore à la hauteur de celui d'Huon. M. Mühling, qui chante les seconds rôles, est particulièrement utile dans les comédies françaises à ariettes. Il a, comme les précédens, le malheur d'être écrasé par les inconvéniens du fausset.

Les basses de cette troupe étaient membres de notre théâtre. Nous citerons particulièrement M. Genast, dont le chant solide et flexible tout à la fois, et le jeu remarquable, font le centre d'union nécessaire de tout opéra.

Il n'en est presque aucun où il n'ait eu le principal rôle. Nous n'avons entendu M. Kœkert que dans des rôles secondaires pour la plupart. M. Fischer suffit pour les comiques, qui lui sont presque tous dévolus.

La société de chant mérite beaucoup de remercîmens pour l'ensemble sonore et précis des chœurs de cette troupe, qui produisent une profonde sensation. La plupart des hommes étaient des chanteurs du corps de musique chorale d'un régiment d'infanterie prussien en garnison à Magdebourg (1): ce sont des voix fraîches, bien timbrées et formées par des études qu'on trouve rarement dans les chœurs d'opéra. Leur tenue en scène annonce aussi beaucoup d'aisance et d'habitude, et ne laisse guère deviner le soldat. Leur exécution des chœurs de *Don Juan*, et de *la Vestale* fut admirable.

Nous avons eu pendant la foire plusieurs concerts. D'abord, celui du jeune Wallerstein, de Dresde, qui a exécuté un concerto fort intéressant de Kalbiwoda, et les variations favorites de Mayseder, avec beaucoup plus de précision et de pureté que ne l'avait fait madame Pallini quelques jours auparavant. Le 2e. concert d'abonnement commença par l'ouverture de *Pietro d'Albano* de Spohr. Ce morceau, qui a besoin d'être entendu plus d'une fois pour être compris, est d'un caractère sombre, ce qui n'est point un défaut, en raison de celui de l'ouvrage. On y entendit aussi mademoiselle Perthaler, pianiste de Gratz, qui fit valoir, par l'élégance et la précision de son exécution, un rondo brillant de Hertz.

Les symphonies de Beethoven ont été exécutées cet hiver dans nos concerts d'abonnement, selon leur ordre chronologique, et celui du changement successif de manière de l'auteur.

(1) Le gouvernement prussien a formé, à l'imitation de la Russie, des corps de soldats chanteurs dans chaque régiment. On a lieu de s'étonner que cette institution ne soit pas originaire d'Allemagne, la terre classique de la musique chorale.

Le n° 1, dont les idées sont présentées sous une forme mélodique fort claire, se rapproche du temps de Mozart. Notre orchestre n'y a pas observé toutes les nuances nécessaires. Mademoiselle Perthaler a donné ensuite à son profit un concert, où elle a exécuté les concerto n° 2, *mi* mineur, de Kalkbrenner, et des variations de Pixis, avec une netteté et une égalité parfaites. Mademoiselle Graban chanta, dans la même soirée, avec beaucoup d'expression, deux chants écossais de Ch. M. de Weber, et la *Truite* de Franz Chubert, dont l'accompagnement est si original. L'orchestre ne met pas assez de précision dans l'ouverture du *Colporteur* d'Onslow. Au commencement d'octobre, le directeur de musique Theuss avait organisé des soirées musicales, où il fit entendre les claviers éoliques de Schortmann dans des ouvertures, chorals, romances, variations, etc. Le 3e concert d'abonnement commence par la symphonie de Mozart (en *mi b.*), l'apogée de la manière instrumentale de ce grand maître, qui a été expliquée d'une manière si poétique, en 1806, dans la *Gazette musicale* de Leipsick. L'ouverture de *Leonore* de Beethoven, c'est-à-dire l'ancienne, qui contient toute l'histoire du drame, servit également, dans la 2e partie, à faire ressortir toutes les qualités qui distinguent nos grands musiciens. On entendit dans la même soirée, outre divers morceaux de chant fort connus, un trio de *Zelmira* de Rossini, par mademoiselle Graban, sa jeune sœur, qui est fort timide, et le bassiste Pœszner, qui laissa beaucoup à desirer; puis un divertissement pour la flûte, par Belke, qui eurent beaucoup de succès. La séance fut terminée par la marche triomphale et le *chœur des ruines d'Athènes* de Beethoven. Le 4e concert commença par l'ouverture de Coriolan, du même auteur, exécutée avec beaucoup de précision et de chaleur. L'air des *Baccanali di Roma*, que mademoiselle Graban chanta ensuite, fut le plus heureusement rendu depuis le commencement de la saison. M. Heintze, membre de l'orchestre, joua un concerto de clarinette. Il a de la grâce, mais pas de force ni d'élan. La symphonie de Beethoven en *ré* ma-

jeur, si pleine de verve et de jeunesse, occupa dignement la 2ᵉ partie.

Le 5ᵉ concert fut ouvert par la symphonie militaire d'Haydn, ouvrage admirablement intelligible, qui fut accueillie avec grand plaisir.

Mademoiselle Graban chanta ensuite la scène *Come scoglio* de *cosi fan tutte*; mais elle n'a pas toute la force nécessaire. M. Taeglichsbeck, si avantageusement connu comme violoniste, maintenant maître de chapelle chez le prince de Hohenzollern-Hechingen, exécuta des variations de sa composition, avec une pureté et un talent des plus remarquables. Il est à regretter que des exemples récens et faits pour effrayer, l'aient empêché de donner un concert à son profit; nous desirons qu'il se fasse connaître en public dans des compositions d'un ordre plus élevé, comme nous l'avons entendu en société particulière, où il joua dans sa perfection un quintetto de Beethoven, et un quatuor de Mozart.

Dans la 2ᵉ partie, les auditeurs furent enlevés par la magnificence et le luxe de l'ouverture *d'Olympie* de Spontini. Elle fut suivie du quintetto et chœur de la *Jérusalem délivrée* de Max Eberwein, qui rappelle à la vérité diverses productions étrangères, et n'a guère que le caractère d'un rondo, mais qui ne manque jamais de produire beaucoup d'effet. Ce concert, de couleur toute militaire, fut fermé par la marche triomphale *d'Olympie*, qui électrisa l'assemblée fort nombreuse.

— On écrit de Vienne qu'on vient d'y entendre un jeune violoniste qui imite Paganini de manière à produire illusion complète.

— La *Muette de Portici* a été donnée sur le théâtre royal à Berlin, le 12 de ce mois : nous attendons des détails.

SOUSCRIPTION.

Grand quintette pour deux violons alto et deux violoncelli (1), dédié à son ami Baillot, chevalier de la Légion-d'Honneur, premier violon de la chapelle du Roi, violon solo de l'Académie royale de Musique, professeur à l'Ecole royale de chant et de déclamation ;

Par L. Jadin, chevalier de la Légion-d'Honneur, gouverneur des pages de la musique du Roi.

Le prix de la souscription est de 5 fr.; l'ouvrage sera marqué 12 fr. Ce quintette paraîtra du 1er au 10 février 1829, chez l'auteur, rue Bergère, n. 2.

Les Souscripteurs, en désignant le nombre d'exemplaires qu'ils desirent, sont priés d'affranchir les lettres et l'envoi de l'argent.

Nous avons rendu compte dans le n° 21, du 19 décembre 1828, de ces quintette, morceaux remarquables, qui font le plus grand honneur au talent de M. Jadin. On peut consulter à cet égard le numéro que nous citons.

PROSPECTUS.

De l'étendue, de l'emploi et des ressources du Cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à piston ; ouvrage

(1) Une partie d'alto est écrite pour remplacer le premier violoncelle.

destiné aux jeunes compositeurs, et dédié à M. E.-F. Bonjour, par J. Meifred, *artiste de la Chapelle du Roi et de l'Académie royale de Musique.*

Nous pensons que le meilleur moyen d'annoncer un ouvrage dont l'utilité est du reste reconnue par tous les compositeurs, c'est de donner simplement la table des matières traitées dans cet ouvrage.

Quant à ce qui est relatif à la manière dont il sera établi, le choix de l'Editeur, M. Launer, successeur de Carli, est une garantie suffisante.

TABLE DES MATIÈRES.

De la manière d'écrire les Cors.

Fautes produites par l'ignorance du diapason des Cors de rechange.

Des différentes gammes dont on peut faire usage dans l'orchestre en employant le Cor.

Tableau.

Remarque.

Des tons de *la bémol* et de *si naturel.*

Des altérations dans les parties du Cor, et de la manière de les écrire.

Récapitulation.

De l'emploi des quatre Cors.

Première reprise d'une marche funèbre de Dauprat, pour quatre Cors en tons différens.

Remarque.

Du Cor à pistons et de ses ressources.

Conditions de la Souscription.

Cet ouvrage, qui aura cinquante planches environ, paraîtra dans le mois de février prochain, et coûtera 5 fr. aux souscripteurs; après le 30 janvier, les souscriptions ne seront plus reçues, et le prix de l'ouvrage sera de 15 fr.

On ne payera le prix de la souscription qu'en recevant l'ouvrage.

On souscrit à Paris, chez Launer, marchand de musique et de cordes de Naples, boul. Montmartre, n. 14;

A Lyon, chez Mazoyer, marchand de musique;

A Bordeaux, chez Pillastre, marchand de musique.

HOMMAGE A BEETHOVEN.

Collection complète des OEuvres pour le piano-forté, composés par Louis van Beethoven; publiée par A. Farrenc, éditeur de musique, rue des Petits-Augustins, n. 23, à Paris.

PROSPECTUS.

Les fameux concerts de l'École royale ont mis le public à même d'apprécier le génie immense du célèbre Beethoven, et sa réputation, déjà établie parmi les élus de l'art musical, est devenue universelle. Combien d'amateurs et, disons-le, combien d'artistes sont aujourd'hui dans le cas de se reprocher de n'avoir connu de ce grand homme que sa renommée!

Beethoven s'est crée dans tous ses ouvrages un genre à lui : genre original et sublime, où l'esprit passe tour à tour de l'étonnement aux sensations les plus suaves.

Depuis long-temps la plupart des OEuvres composés pour le piano-forté par Beethoven, sont gravés en France; cependant, plusieurs ouvrages très-intéressans ne sont connus que par les éditions allemandes et seulement d'un petit nombre de curieux qui ont su se les procurer; d'ailleurs, une grande partie des ouvrages gravés à Paris, l'est depuis dix-huit à vingt ans et plus; la gravure laisse beaucoup à desirer; elle est quelquefois serrée au point d'être illisible, et souvent incorrecte.

Sans cesse occupé d'allier mes travaux à ce qui peut contribuer à la gloire de l'art musical, j'ai employé dix-huit mois à me procurer les éditions originales des OEuvres de Beethoven, et à les faire graver d'une manière digne de leur mérite.

MM. Marquerie frères, Auguste Marquerie fils; MM. Cointé et Adam, anciens élèves de MM. Marquerie frères, ont seuls été chargés de la gravure de cette belle collection.

Mes rapports avec les premières maisons de l'Allemagne m'ont mis à même d'acquérir la propriété de plusieurs Œuvres posthumes de Beethoven, entre autres de trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, les seuls originaux de ce compositeur. Je suis sur le point de terminer des arrangemens qui me mettront en possession de plusieurs autres ouvrages remarquables.

Je n'ai rien épargné pour arriver à à la correction la plus parfaite des épreuves, qui ont été revues par plusieurs artistes de mérite.

La collection complète des Œuvres composés pour le piano-forté, par L. van Beethoven, ne contiendra que les ouvrages originaux, et non cette foule d'arrangemens faits par des mains étrangères.

Elle se composera de dix-huit à vingt livraisons, chacune de cent pages d'impression, formant un total de 24 à 28 fr., *prix marqué*.

Le prix de chaque livraison sera, pour MM. les Souscripteurs, de 8 fr. *net;* les quatre premières seront en vente le 1er février; il en paraîtra quatre chaque mois; mais on sera libre de n'en retirer qu'une; et la collection sera entièrement terminée le 1er mai prochain.

La condition de donner cent pages par livraison sera rigoureusement observée; si quelques-unes ne contenaient que quatrevingt-quinze planches, ou environ, d'autres livraisons compenseraient cette différence.

Paris, janvier 1829.

A. FARRENC,

Professeur et Éditeur de Musique.

Nota. On souscrit chez l'Editeur, et chez tous les marchands de musique de la France et de l'étranger.

ANNONCES.

Publications nouvelles de Pacini, éditeur des operas de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Carlini. Sei terzettini per soprano, contralto e basso, dedicati al maestro Rossini; chaque, 5 fr.

—Sei quartettini per soprano, contralto, tenore e basso; chaque, 4 fr. 50 cent.

—*L'Isolement*, stances, paroles de Lamartine, musique de Niedermeyer; 3 fr.

—*La Casa nel bosco*, opera semi-seria del maestro Niedermeyer.

N° 2. Duettini per tenore e basso; 4 fr. 50 cent.

N° 3. Duetto per soprano e basso; 5 fr.

N° 7. Quartetto per soprano, tenore, contralto e basso; 7 fr. 50 cent.

—*Le Page de la dame du Châtel*, ballade, musique de madame Malibran; 2 fr.

—*Le Retour à la chapelle*, romance, par mademoiselle Eucharis Pacini; 2 fr.

—Duo de *la Gelosia corretta*, musique de Pacini, per soprano e tenore, 5 fr.

—*Album* de madame Malibran, composé de six tyroliennes à deux voix; 10 fr.

—Rondeau brillant pour piano-forté, avec accompagnement de quatuor, flute et contrebasse; sur la ronde, (*c'est l'Amour*), composé et dédié à son ami Moscheles; par M. Rigel, membre de l'Institut d'Egypte, et de la Société académique des enfans d'Apollon. Op. 37. — Prix avec accompagnement, 9 francs, et piano seul, 6 fr.

Ce morceau, qui a obtenu dans la nouveauté beaucoup

de succès, vient de recevoir l'adjonction d'un quatuor d'accompagnement, flûte et contrebasse, qui augmente beaucoup son effet. M. Listz l'a exécuté chez M. Massimino le 3 décembre dernier, et y a recueilli de vifs applaudissemens.

Nouvelles compositions de L. Spohr.

Pietro von Abano, opéra en deux actes.

Deuxième double quatuor pour quatre violons, deux alti et deux violoncelles, op. 77.

Idem arrangé pour le piano-forté, avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle.

Troisième symphonie à grand orchestre, op. 78.

A Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger; se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue Richelieu, n. 97.

— Fantaisie pour cor et piano, sur une romance de M. Blangini (*le Baiser*), dédiée à M. le vicomte de La Ferté, par Gallay, membre de la chapelle du Roi. Œuvre 15. Prix: 7 fr. 50 cent.

Paris, chez Janet et Cotelle, rue Neuve-des-Petits-Champs, n. 17.

— *Les Folies d'Espagne*, air du célèbre Corelli, varié pour le piano, avec introduction; composé et dédié à mademoiselle Maria Guerrero par T. Barsotti, ci-devant maître de chapelle de S. M. la reine d'Etrurie, infante d'Espagne, directeur de l'Ecole spéciale de musique de la ville de Marseille. Op. 4. Prix : 6 fr.

— Air varié, avec introduction pour piano, sur l'air *Di tanti palpiti*, composé et dédié à mademoiselle Emilie Boy de la Tour; par le même. Prix : 5 fr.

Paris, chez Pacini, rue Favart, n. 12.

—La partition et les parties d'orchestre de *la Violette*, musique de Carafa, et paroles de Planard, viennent de paraître, et se vendent à Paris, chez madame veuve Leduc, éditeur, rue de Richelieu, n. 78, ainsi que tous les airs et duos, avec accompagnement de piano, et accom-

pagnement de guitare, avec accompagnement d'orchestre. Ouverture à grand orchestre; *idem*, piano; *idem*, deux flûtes; *idem*, deux violons.

Musique arrangée sur ledit opéra.

Tolbecque. Quadrille pour piano, et à quatre mains, deux flûtes, deux flageolets, deux violons, et en quatuor.

Chaulieu. Rondo, op. 72, et variations, op. 73, faciles.

Adolphe Adam. Mélange, op. 30, facile.

Karr. Op. 230 et 231, fantaisie et mélange à quatre mains, faciles.

Les frères Jacqmin. Nocturne pour piano et cor, ou violon; le même, harpe et cor, ou violon.

Schneider. Duo de deux cors, troisième livre.

Fontaine. Nocturne pour piano et violon, op. 20.

Berbiguia. Fantaisie, op. 97, flûte avec piano ou orchestre.

Sous presse.

Henry Herz. Fantaisie sur la cavatine de *la Violette* (Violette si jolie).

— Romances et chansonnettes mises en musique, avec accompagnement de piano ou guitare, par Edouard Brugnière.

— *La Fête au hameau*, chansonnette, avec accompagnement de flûte *ad lib.*

— *Je suis le plus vieux du village*, chansonnette.

— *Non vraiment, je n'écoute rien*, chansonnette.

— *Souvenirs de la Suisse*, ou *nouveau ranz de chèvres*, mélodie suisse.

— *Le Souvenir*, grand rondo de Fontaine, arrangé en grande fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de piano, par A. Petibon. Prix: 7 fr. 50 c.

— 1er. Quadrille de contredanses sur les plus jolies romances d'Auguste Andrade, par Baudoin. Prix: 3 f. 75 c.

A Paris, chez A. Petibon, compositeur et éditeur de musique, rue du Bac, nº 31.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS LE QUATRIÈME VOLUME.

FIN DE LA TABLE DU QUATRIÈME VOLUME.



